

Epoche – Text – Modalität

*Diskurs der Moderne in der
ungarischen Literaturwissenschaft*

Herausgegeben von
Ernő Kulcsár-Szabó und
Mihály Szegedy-Maszák



Max Niemeyer Verlag
Tübingen 1999

Veröffentlicht mit Unterstützung des ungarischen Kultusministeriums
und der Frankfurt '99 gemeinnützigen GmbH (Budapest)

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Epoche – Text – Modalität : Diskurs der Moderne in der ungarischen Literaturwissenschaft / hrsg. von Ernő Kulcsár-Szabó und Mihály Szegedy-Maszák. – Tübingen : Niemeyer, 1999

ISBN 3-484-64004-9

© Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 1999

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Satz: Anna Csúri

Druck: Weihert-Druck GmbH · 64295 Darmstadt

Einband: Industriebuchbinderei Nädle, Nehren

Inhalt

<i>Vorwort</i>	VII
<i>István M. Fehér</i> Kunst, Ästhetik und Literatur in der philosophischen Hermeneutik Gadamer's	1
<i>Ernő Kulcsár-Szabó</i> Subjekt und Sprachlichkeit	51
<i>Mihály Szegedy-Maszák</i> On the Uses and Limits of Structural Analysis for Literary Scholarship.....	75
<i>Attila Simon</i> Dynamis und Katharsis – der Rezipient in der <i>Poetik</i> des Aristoteles	115
<i>Árpád Bernáth</i> Zu den Grundlagen einer Wissenschaft über die möglichen Welten in der <i>Poetik</i>	137
<i>Károly Csúri</i> Meaning in Poetry	145
<i>Gábor Bezecsky</i> Paul Ricoeur and the Assumption of Linguistic Uniformity	181
<i>György C. Kálmán</i> What Is Wrong with Interpretive Communities?	195
<i>Zoltán Kulcsár-Szabó</i> Die Rhetorik der »Epoche«	213
<i>Karl Vajda</i> Literatur und Hermeneutik.....	235
<i>Tibor Bónus</i> Babits und Kosztolányi als (gegenseitige) Leser	249

<i>Árpád Bernáth</i>	
Das Ende eines Familienromans.....	271
<i>István Dobos</i>	
Der religiöse Horizont in den Romanen Péter Esterházy.....	283
<i>Péter Szirák</i>	
Sprache, Erzählung, Phantasie.....	291

Vorwort

Gibt es eine eigenständige ungarische Literaturwissenschaft, oder besteht nicht vielmehr die Gefahr, daß sie zum größten Teil lediglich die westlichen Richtungen spiegelt? Die Orientierung an den russischen Formalisten oder den tschechischen Strukturalisten im 20. Jahrhundert bildet kein ausreichendes Gegengewicht zum überwiegend positivistisch geprägten Erbe des 19. Jahrhunderts. Nach dem zweiten Weltkrieg beschränkte sich die Mehrheit der ungarischen Literaturwissenschaftler auf die Aufgaben der nationalen Literaturgeschichtsschreibung. Diese Selbstbeschränkung diente nicht zuletzt dazu, sich gegen den Einfluß des 1945 aus der Sowjetunion nach Ungarn zurückgekehrten Georg Lukács zu wehren, dessen offizielle Autorität eine freie theoretische Orientierung weitgehend unmöglich machte. Nach 1956 ermöglichte die langsam eintretende relative Entkrampfung des kommunistischen Systems zwar einen gewissen Bewegungsspielraum in der Forschung, für die Lehre galt das jedoch nicht, und diese Diskrepanz führte zu einer künstlichen Konfrontation von theoretischer und historischer Forschung. Der bis dahin bestimmende Einfluß des russischen Formalismus, des tschechischen Strukturalismus, des New Criticism und des französischen Strukturalismus wurde in den achtziger Jahren von dem der Hermeneutik und in gewissem Umfang der Dekonstruktion abgelöst. Bachtin, Sprechakttheorie, sogar der New Historicism entfalteten ihre Wirkung, während die feministische Kritik auf ein überraschend geringes Echo stieß und der Marxismus nach den politischen Veränderungen Ende der achtziger und Anfang der Neunziger Jahre seine Attraktivität weitgehend verlor. Das literarische Werk wurde nicht mehr als gegebenener, identifizierbarer Gegenstand angesehen, sondern als ein unabgeschlossenes Geschehen in Raum und Zeit. Ziel war nicht mehr, ein vermeintliches Werk zu entdecken oder wiederherzustellen, statt dessen stand nun die Wechselwirkung des interpretierten Textes mit der interpretierenden Sprache im Mittelpunkt.

Die Anerkennung der Rolle der Intertextualität führte von selbst dazu, daß die Grenzen der Nationalliteratur überschritten werden. Immer mehr ungarische Wissenschaftler wandten sich vergleichenden Studien zu, deren Tradition in Ungarn bis ins 19. Jahrhundert zurückreicht. Vor den Jahrzehnten kommunistischer Literaturauffassung war die Literaturgeschichtsschreibung vom romantischen Ideal des Nationalcharakters bestimmt: die Geschichte der ungarischen Literatur sollte die Entfaltung des »Volksgestes« spiegeln. Die marxistische Auffassung verdrängte dieses Normativ. Nachdem deren politisch gestützte Vorherrschaft zu Ende war, wurde klar, daß man zur vorherigen Vorstellung nicht zurückkehren

konnte. Im Jahr 1999 existiert kein gesellschaftlicher Konsens, keine Autorität, die entscheiden könnten, wie die Identität der ungarischen Kultur zu bestimmen sei. Es gibt verschiedene Interpretationsgemeinschaften und Traditionshorizonte, und immer mehr Literaturwissenschaftler teilen die Überzeugung, daß auch die »Werkzeuge« des Historikers Konstrukte sind.

Nach dem Zusammenbruch der letzten säkularen Großideologie hat die ungarische Literaturwissenschaft seit Anfang der 90er Jahre – nunmehr in unbehindertem Anschluß an maßgebende westliche Denkrichtungen und im produktiven Dialog mit ihnen – ihre eigenen Positionen mehrfach neuzudenken versucht. Vorliegende Auswahl aus den Texten führender und nachwachsender Wissenschaftler gibt einen breiten Überblick über neue Fragerichtungen und Problemstellungen der ungarischen Literaturwissenschaft, die sich im zeitgenössischen Diskurs um die literarischen Moderne am deutlichsten abzeichnen. Die sowohl für ihre Methoden als auch für ihre Themenwahl charakteristischen Texte unterrichten vielseitig über die erneuerten Positionen der ungarischen Literaturtheorie bzw. Literaturgeschichtsschreibung. Der Band bietet ein Spektrum von historisch-poetologisch ausgerichteten Arbeiten an, die zwar in einer vergleichend-interkulturellen Methodologie der Forschung fundiert sind, sich vordergründig jedoch umfassenden und grenzüberschreitenden Erscheinungen der literarischen Moderne widmen.

Eingehend werden dabei theoretisch-methodologische Probleme betrachtet, die im Vordergrund der aktuellen internationalen Literaturforschung stehen: Sprachlichkeit von Literatur und Philosophie, Temporalität des anthropologischen Horizonts der Literatur, Grenzen der morphologischen Interpretation, Dialogizität und »mögliche Welten« angesichts der Aristotelischen Tradition, Aspekte des Verstehens zwischen Wirkungsgeschichte und Interpretationsgemeinschaften, Rhetorik der »historischen« Systembildung. Die mehr historisch angelegten Analysen und Interpretationen kreisen um die großen zeitlichen Paradigmen der literarischen Moderne (Fragerichtungen der klassischen Moderne, Prämissen der ästhetischen Erfahrung und Rhetorik der Lektüre von Babits bis Esterházy, Aspekte der Postmoderne in der ungarischen Gegenwartsliteratur). Die ungarnspezifischen Themen – deren aktuelle Auswahl nicht nur die Erneuerung inhaltlicher Problemstellungen, sondern auch die gegenwärtig dominanten theoretischen Positionen markiert – werden dabei bald mit textsemantischer, bald mit hermeneutisch-wirkungsgeschichtlicher Relevanz ins Visier genommen. Die Herausgeber haben diesem Band den Weg in der Hoffnung geebnet, dem Leser insbesondere Fachgelehrten, Literaturkritikern und Studenten einen möglichen Zugang sowohl zu einigen wichtigen Erscheinungen der ungarischen Moderne als auch zu den aktuellen Denkwegen der ungarischen Literaturwissenschaft zu gewähren.

Ernő Kulcsár-Szabó, Mihály Szegedy-Maszárik
Berlin und Bloomington, Januar 1999

István M. Fehér

Kunst, Ästhetik und Literatur in der philosophischen Hermeneutik Gadamer's

1. Einleitende Bemerkungen

Die Themen Kunst, Literatur und Ästhetik nehmen insgesamt eine zentrale Stellung im hermeneutischen Werk Hans-Georg Gadamer's ein. Probleme der Kunst und der Ästhetik werden vor allem in großangelegten Analysen des Hauptwerks *Wahrheit und Methode* abgehandelt, dessen erster Teil sogar gänzlich der Diskussion der mit der Kunst zusammenhängenden Thematik gilt; die Aufmerksamkeit aber, die diesem Themenkomplex auch in den späteren, bis in die jüngste Vergangenheit reichenden Schriften zugewandt wird, scheint kaum nachzulassen.

Kunst, Literatur, ebenso Ästhetik als ihr »theoretisches« Selbstbewußtsein, vor allem aber das, was Gadamer charakteristisch die *Erfahrung* der Kunst bzw. des Kunstwerks nennt, stellen indessen bei genauerem Hinsehen nicht einfach Themen (und seien sie noch so zentral) innerhalb der hermeneutisch-philosophischen Gedankenwelt Gadamer's dar; sie werden nicht bloß *thematisiert*, sondern sie bilden vor allem auch den Horizont mit, innerhalb dessen die von ihm so genannte philosophische Hermeneutik zur Entfaltung kommt – ein wahrlicher hermeneutischer Kreis, über den selbst mit Hilfe hermeneutischer Begrifflichkeit Rechenschaft abzulegen ist. Denn wenn die Thematisierung der Kunst oder des Kunstwerks in einen theoretischen Horizont eingebettet wird, dessen Zustandekommen an wesentlichen Punkten von einem bestimmten Verstehen der Kunst bzw. des Kunstwerks geprägt ist, dann darf ein rekonstruierendes Nachdenken über die genannten Themen, wenn es mit sich selbst Ernst machen will, nicht damit begnügen, ihnen bloß als Themen innerhalb eines bereits irgendwie konstituierten Horizontes nachzugehen. Es muß vielmehr auch und gerade die Spannung vor Augen haben – und sie entsprechend zu Wort kommen lassen –, die dadurch zustande kommt, daß ein Hauptthema, ehe es zu einem solchen wird, als Motiv und Anregung entscheidend zur Konstituierung jenes theoretischen Elements bzw. Horizonts beiträgt, die eigentlich erst ermöglicht, innerhalb seiner – nicht lediglich es selbst, sondern – irgendetwas schlechthin zu thematisieren. Dieser hermeneutischer Kreis besagt aber eben das, was in Gadamer's Denkperspektive der Begriff der »Zugehörigkeit« bezeichnet; der Thematisierung der Kunst liegt ein theoretischer Horizont zugrunde, der selbst von einem Verstehen der Kunst, und d.h. von einer Zugehörigkeit zu ihr, vorgeprägt ist.¹ Kunstverständnis ist daher bei

¹ Über den Begriff »Zugehörigkeit« siehe *Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Gesammelte Werke*, Bd. 1, Mohr, Tübingen 1990 (fortan: GW 1), z.B. 266ff.

Gadamer nicht lediglich und nicht erst da im Spiel, wo die Rede auf die Kunst selbst kommt, sondern es prägt den umfassenden Horizont der – die geisteswissenschaftliche Problematik und innerhalb ihrer die Problematik der Kunst thematisierenden – philosophischen Hermeneutik entscheidend mit.

Dies soll gleich an einer unlängst gemachten Äußerung Gadamers kurz belegt werden. In einer kürzlich entstandenen Schrift heißt es im Rückblick: »In meinem Buch ›Wahrheit und Methode‹ begann ich meine Überlegungen zunächst mit der Kunst und nicht mit der Wissenschaft, auch nicht mit den Geisteswissenschaften. Denn in ihnen [sc. den Geisteswissenschaften – der Verf.] ist es wiederum die Kunst, welche die grundlegenden Fragen des Menschseins in einzigartiger Weise zur Erfahrung bringt [...]«.² Dieser vielsagende Hinweis macht deutlich, wie sehr für die ganze philosophische Neubegründung der Geisteswissenschaften, für deren neues Selbstverständnis – denen doch das Hauptwerk im wesentlichen gelten sollte und die es sich selbst als Aufgabe in einem bestimmten Sinne ausdrücklich zugewiesen hatte – das Verstehen von Kunst ausschlaggebend war.

Im vorliegenden Beitrag soll den im Titel genannten Themen rekonstruierend nachgegangen werden. Das Hauptgewicht soll auf das Hauptwerk gelegt werden, es werden immerhin gelegentlich auch spätere, die Thematik weiterführende Schriften in die Diskussion mit einbezogen. Im allgemeinen wird versucht, die genannten Themen im Spannungsfeld der soeben angedeuteten doppelten Stellung, die sie innerhalb der philosophischen Hermeneutik einnehmen – einerseits also als Horizont- oder Fundament-Bildende, andererseits als in den bereits ausgebildeten Horizont oder Fundament Eingebettete, d.h. in ihm zum Thema Gemachte –, zur Diskussion zu stellen.

2. Die Rolle der Kunst im Versuch einer philosophischen Hermeneutik als Versuch einer Neubegründung der Geisteswissenschaften

Zunächst sei die grundlegende Bedeutung der Kunst für die Ausbildung von Gadamer's ganzer Hermeneutik etwas mehr verfolgt und hiermit in Zusammenhang auf einige rückblickende Erinnerungen des Autors eingegangen.

(*Wahrheit und Methode*. 4. Aufl., Mohr, Tübingen 1975, [fortan: WM], 247ff.); *Hermeneutik II: Wahrheit und Methode. Ergänzungen – Register. Gesammelte Werke*, Bd. 2, Mohr, Tübingen 1986 (fortan: GW 2), 62ff.

Bibliographischer Hinweis: Die Bände der *Gesammelten Werke* Gadamers werden zum ersten Mal mit vollständigen Angaben und fortan unter der Sigle GW mit Angabe der Band- und Seitenzahl zitiert. Das Hauptwerk *Wahrheit und Methode* wird sowohl nach der Edition der *Gesammelten Werke* (als GW 1, oder GW 2) als auch nach der vierten Auflage (unter der Sigle WM) zitiert.

² H.-G. Gadamer: »Vom Wort zum Begriff. Die Aufgabe der Hermeneutik als Philosophie« (1995). In: *Gadamer Lesebuch*, hrsg. J. Grondin, Mohr, Tübingen 1997, 100-110; hier 105.

In einem 1985 entstandenen, als Einführung zum Band 2 der *Gesammelten Werke* konzipierten Rückblick, der den bedeutsamen Untertitel »Versuch einer Selbstkritik« trägt und dessen Aufgabe offensichtlich darin lag, jenen Band, der zum Hauptwerk (wiederabgedruckt als Band 1 der Werke) Ergänzungen, aber auch Vorstufen und Weiterführungen enthalten sollte, zusammenfassend näher zu bringen, finden sich zwei interessante Hinweise. Aus ihnen geht ganz klar hervor, daß die Beschäftigung mit der Thematik der Kunst zum einen als Weiterführung des Hauptwerks, zum anderen aber auch als dessen Vorstufe zu verstehen ist. »Die Theorie der Literatur war es insbesondere, die mir von Anfang an als eine Weiterführung meiner Gedanken vorschwebte [...]«, so heißt es an der ersten Stelle. Weitergeführt werden kann aber offenbar zunächst und vor allem jenes, wovon ausgegangen worden ist, so ist es nicht von ungefähr, daß der zweite Hinweis eben diese Sachlage zum Ausdruck bringt: »Es war für mich geradezu der *Ausgangspunkt* meiner hermeneutischen Theorie, daß das Kunstwerk eine Herausforderung für unser Verstehen ist, weil es sich allen Ausdeutungen immer wieder entzieht [...]«.³

Überhaupt habe Gadamer sich dem nicht »verschließen« können, wie es in der 1975 entstandenen und 1977 veröffentlichten Selbstdarstellung heißt, »daß die Erfahrung der Kunst die Philosophie etwas angeht.«⁴ »Wenn ich eine philosophische Hermeneutik versuchte«, fügt er hier etwas später ergänzend hinzu, »so ergab es sich aus der Vorgeschichte der Hermeneutik von selbst, daß die ›verstehenden‹ Wissenschaften den *Ausgangspunkt* bildeten. Aber zu ihnen trat noch eine bisher unbeachtet gebliebene Ergänzung. Ich meine die Erfahrung der Kunst.«⁵ Der letztgenannte Punkt wurde bereits im Vorwort zur 2. Auflage des Hauptwerks mit Nachdruck geltend gemacht; es sei »keine bloße kompositorische Künstlichkeit« gewesen, so hieß es, wenn das Werk »bei der Erfahrung der Kunst einsetzte, um dem Phänomen des Verstehens die rechte Weite zu sichern.«⁶ Und noch in einem kürzlichen Rückblick hieß es: »Mein hermeneutisches Grundwerk ›Wahrheit und Methode‹ mag manchem eine Überraschung bereitet haben, daß der erste Teil nicht, wie der Untertitel ›Hermeneutik‹ erwarten ließ, die Geisteswissenschaften und die sich daran anschließenden Wissenschaften zum Gegenstande nahm, sondern die Kunst selbst.«⁷

Wie aus dem Bisherigen erhellen mag, geht es hier um Prinzipielles. Der Versuch, den das Werk *Wahrheit und Methode* im wesentlichen unternommen hatte, sein zentrales Anliegen, »Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik« (so der

³ »Zwischen Phänomenologie und Dialektik. Versuch einer Selbstkritik« (1985), in GW 2, 3-23; Zitat: 4, 8. (Herv. Verf.)

⁴ »Selbstdarstellung« (1975), GW 2, 479-508; Zitat: 481.

⁵ GW 2, 495. (Herv. Verf.)

⁶ GW 2, 441.

⁷ »Wort und Bild – so wahr, so seiend« (1992). *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage. Gesammelte Werke*, Bd. 8, Mohr, Tübingen 1993 (fortan: GW 8), 373-399; hier 373.

Untertitel⁸⁾ herauszuarbeiten, hängt wesentlich mit einem ganz neuen Verständnis der Geisteswissenschaften (einschließlich der Kunst, der Ästhetik und der Literatur) zusammen, wobei stets im Auge behalten werden muß, daß diese neue Hermeneutik sich nicht einfach deswegen als »philosophisch« versteht, weil sie eine neue philosophische Theorie, d.h. eine Wissenschaftstheorie – oder Methodenlehre – der Geisteswissenschaften anstrebt,⁹ sondern daß sie darüber hinaus von Anfang an für sich in Anspruch nimmt, vom Phänomen des (mit Heidegger als Seinsweise aufgefaßten) Verstehens ausgehend eine neue philosophische Sehweise zu entwickeln. Für diese erweist sich die geisteswissenschaftliche Thematik zwar als maßgebend, sie bleibt gleichwohl bei dieser nicht stehen, sondern ergibt ein neues philosophisches Verständnis des Menschen, seiner Welt bzw. Welterfahrung.¹⁰ Es ist nun sicherlich von grundlegender Bedeutung, daß diesem neuen Verständnis der Geisteswissenschaften sowie der damit zusammenhängenden

⁸ Der ursprünglich der Titel selbst hätte sein sollen und dann erst auf Rat des Verlegers hin zum Untertitel gemacht wurde: »Auf den Rat des Verlegers hin« wurde das Wort Hermeneutik »als allzu unbekannt in den Untertitel verbannt« (H.-G. Gadamer, *Philosophische Lehrjahre*, Klostermann, Frankfurt/Main 1977, 182). Siehe auch GW 2, 493, und J. Grondin, *Der Sinn für Hermeneutik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1994, 21f.

⁹ Vgl. GW 1, 3 (WM XXIX); GW 2, 438f. (WM XVII).

¹⁰ Gadamer's Begriff »philosophische Hermeneutik« ist schillernd; er kann ebenso als »hermeneutische Philosophie« verstanden werden, und dieser Ausdruck ist manchmal auch präsent (vgl. z.B. GW 2, 505). Die Klärung der Begriffe »Philosophie«, »Hermeneutik«, »traditionelle Hermeneutik«, »philosophische Hermeneutik«, »hermeneutische Philosophie«, »ontologische Hermeneutik«, »hermeneutische Ontologie«, usw. habe ich in einigen Zügen in einem kürzlichen Beitrag versucht; vgl. »Gibt es die Hermeneutik? Zur Selbstreflexion und Aktualität der Hermeneutik Gadamer'scher Prägung«, *Internationale Zeitschrift für Philosophie*, hrsg. G. Figal, E. Rudolph, V, 1996, Heft 2, S. 236–259. Besonders aufschlußreich in unserer Hinsicht scheinen mir folgende zusammenfassende Erörterungen Gadamer's zu sein: »Die Hermeneutik, die ich als eine philosophische bezeichne, stellt sich nicht als ein neues Verfahren der Interpretation oder Auslegung vor. Sie beschreibt im Grunde genommen nur, was immer geschieht und insbesondere dort geschieht, wo Auslegung überzeugt und gelingt. Es handelt sich also keineswegs um eine Kunstlehre, die sagen will, wie Verstehen sein müßte. [...] Verstehen [...] ist immer auch Gewinn eines erweiterten und vertieften Selbstverständnisses. Das heißt aber: Hermeneutik ist Philosophie, und als Philosophie, praktische Philosophie« (Gadamer: »Hermeneutik als praktische Philosophie«, in: *Rehabilitierung der praktischen Philosophie*, hrsg. M. Riedel, Freiburg i. Br. 1972, Bd. I, 343). Siehe noch »Klassische und philosophische Hermeneutik«, in GW 2, 92–117; hier 116f.: »Die Hermeneutik ist deshalb Philosophie, weil sie sich nicht darauf beschränken läßt, eine Kunstlehre zu sein [...]«. »Die philosophische Hermeneutik [...] ist eine philosophische Besinnung auf die Grenzen, die aller wissenschaftlich-technischen Beherrschung von Natur und Gesellschaft gesetzt sind.« – Ob dergestalt das eigentliche Thema oder das Hauptthema des hermeneutischen Werks Gadamer's die Geisteswissenschaften darstellen, oder ob diese nur ein Teilgebiet innerhalb einer auf die »Wirklichkeit« als solche gerichteten Untersuchung ausmachen, ist also umstritten. Die wohl zu Recht bestehende Oszillation dürfte wohl mit Hinweis auf die charakteristische Wirklichkeitsnähe der Geisteswissenschaften erklärt werden. In diesem Sinne hieß es ja schon bei Rickert, der aus der Sicht Gadamer's gewiß vorwiegend »wissenschaftstheoretisch« orientiert war: »Geschichte und Kunst stehen [...] allerdings beide der Wirklichkeit näher als die Naturwissenschaft« (H. Rickert, *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*, 6. Aufl., Mohr, Tübingen 1926, 75).

ontologischen Ausweitung bzw. Uminterpretation der Hermeneutik¹¹ als Ausgangspunkt und Leitfaden – laut den oben zitierten Äußerungen Gadamer's – eben das Verständnis (oder die »Erfahrung«) der Kunst bzw. des Kunstwerks zugrundegelegt wird, daß die Selbstbesinnung und Selbstentfaltung der philosophischen Hermeneutik von Anfang bis zum Ende immer wieder an der Kunsterfahrung orientiert wird.

Wenn Hermeneutik ganz allgemein gefaßt mit dem Phänomen des Verstehens zu tun hat,¹² so erkennen wir gleich die Wichtigkeit der Kunst für die Hermeneutik Gadamer's da an, wo die Kunst von ihm als »ausgezeichneter Fall von Verstehen«¹³ bezeichnet wird. Fragen wir nun nach jenem Vorverständnis der Kunst bzw. der Kunsterfahrung, das für die Entfaltung der hermeneutischen Problematik Gadamer's leitend werden konnte, so scheinen mir folgende Stellen als ausschlaggebend anzubieten: »Wir sehen in der Erfahrung der Kunst eine echte Erfahrung am Werke, die den, der sie macht, nicht unverändert läßt [...]«¹⁴ »Das Kunstwerk hat [...] sein eigentliches Sein darin, daß es zur Erfahrung wird, die den Erfahrenden verwandelt.«¹⁵

Das »Nicht-unverändert-bleiben« bzw. das »Verwandeltwerden« gehört demnach offensichtlich zum Wesen dessen, was die Begegnung mit einem Kunstwerk, das Betroffenwerden von ihm ist. Wenn in Anschluß an Heidegger's ontologisch radikalisierten Verstehensbegriff – gemäß dem Verstehen »überhaupt nicht primär ein Erkennen, sondern [...] eine Grundbestimmung der Existenz selbst« ist, und »die erklärenden und verstehenden Wissenschaften [...] nur möglich [sind], weil das Dasein in sich selbst als existierendes verstehendes ist«¹⁶ – Verstehen für Gadamer grundsätzlich »die ursprüngliche Vollzugsform des Daseins« darstellt, »der ursprüngliche Seinscharakter des menschlichen Lebens selber«¹⁷ ist – kurzum: nicht nur und nicht in erster Linie ein Erkennen, sondern ebenso ein Sein –, so kommt das Verstehen des Kunstwerks einer inneren Verwandlung des *Seins* des Verste-

¹¹ Wir erinnern daran, daß der dritte Teil des Werks »Ontologische Wendung der Hermeneutik am Leitfaden der Sprache« betitelt ist.

¹² Vgl. GW 1, 177ff. (WM 162ff.)

¹³ GW 1, 171 (WM 158). Die sozusagen minimale Bedingung des Zusammenhanges liegt darin, daß »die Erfahrung des Kunstwerks Verstehen einschließt, also selbst ein hermeneutisches Phänomen darstellt [...]« (GW 1, 106, WM 96).

¹⁴ GW 1, 106 (WM 95). (Herv. Verf.)

¹⁵ GW 1, 108 (WM 98). (Herv. Verf.)

¹⁶ M. Heidegger: Grundprobleme der Phänomenologie, Gesamtausgabe, Bd. 24, hrsg. F.-W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt/Main 1975, 390f., 392. Vgl. noch Sein und Zeit, 15. Aufl., Niemeyer, Tübingen 1975, 15 (es gehört zum »eigensten Sein« des Daseins, »ein Verständnis davon zu haben und sich je schon in einer gewissen Ausgelegtheit seines Seins zu halten«), § 31, bes. S. 144 (»Das Dasein ist in der Weise, daß es je verstanden, bzw. nicht verstanden hat, so oder so zu sein. Als solches Verstehen »weiß« es, woran es mit ihm selbst [...] ist. Dieses »Wissen« ist nicht erst einer immanenten Selbstwahrnehmung erwachsen, sondern gehört zum Sein des Da, das wesentlich Verstehen ist«); Ontologie (Hermeneutik der Faktizität), Gesamtausgabe, Bd. 63, hrsg. v. K. Bröcker-Oltmanns Klostermann, Frankfurt/Main 1988, 15 (zum Sein des Daseins gehört, »irgendwie in Ausgelegtheit zu sein«).

¹⁷ GW 1, 264; vgl. 268 (WM 245, 249); GW 2, 440 (WM XVII).

henden gleich.¹⁸ Wo etwas verstanden wird, dort kann der Verstehende nicht mit sich selbst identisch bleiben, sondern er selbst wird in seinem Sein vom je Verstandenen wesentlich mit betroffen; in diesem Sinne kann Gadamer sagen, daß »alles [...] Verstehen am Ende ein Sichverstehen ist«.¹⁹ Da Verstehen nicht erst eine Erkenntnisart, sondern ebenso ein Sein ist, so hat Sichverstehen vollends mit Selbstsein zu tun.

Die ausgezeichnete Stellung der Kunst für alle »verstehenden« Wissenschaften liegt also für Gadamer darin, uns zum Sichverstehen, Selbstverständnis oder gar zur Selbstbegegnung zu verhelfen. »Auf jeden Fall [...] gilt«, so heißt es, »daß ein jeder, der die Erfahrung eines Kunstwerks macht, diese Erfahrung ganz in sich einholt, und das heißt: in das Ganze seines *Selbstverständnisses*, in dem sie ihm etwas bedeutet.«²⁰ »Verstehen, was einem das Kunstwerk sagt, ist [...] gewiß *Selbstbegegnung*.«²¹

Wenn für Gadamer in *Wahrheit und Methode* angestrebte neue philosophische Grundlegung der Geisteswissenschaften der Gesichtspunkt der Kunst bzw. des Kunstwerks bestimmend wird, so muß man indessen nicht aus den Augen verlieren, daß das Kunstverständnis, das dabei zugrundegelegt und für die weitere Ausarbeitung leitend wird, im Vergleich zu den von Gadamer ererbten und ihm zeitgenössischen ästhetischen Theorien wesentliche Änderungen und Abweichungen zeigt, so daß es am Ende in ein ganz neues Kunstverständnis (»eine grundsätzliche Revision der ästhetischen Grundbegriffe«²²) mündet. Letzteres wird mithin eben in heftiger Auseinandersetzung mit der Tradition der Kunsttheorie und der Ästhetik (genannt »ästhetisches Bewußtsein«) entfaltet und kann nur so die ihm zugemutete Aufgabe einer neuer philosophischen Grundlegung der Geisteswissenschaften übernehmen. M.a.W.: Die neue philosophische Interpretation der Geisteswissenschaften kann nicht auf ein traditionelles Kunstverständnis oder auf die überlieferte Selbstauffassung der Ästhetik rekurren, ohne die sich selbst zugewiesene Aufgabe der Neubegründung der Geisteswissenschaften im voraus aufzugeben. Eine Neubegründung scheint ihrerseits deswegen nötig, weil das traditionelle philosophische Verständnis der Geisteswissenschaften deren innerster Eigenart nicht gerecht zu werden vermag: so sehr es sich mit den Maßstäben naturwissenschaftlicher Erkenntnisart in Kampf weiß, es ist ihnen auf eine versteckte Weise immer noch verpflichtet.

Denn das herrschende, vom traditionellen »ästhetischen Bewußtsein« vollzogene Kunstverständnis hängt an wesentlichen Punkten mit der von Gadamer für falsch bzw. unangemessen gehaltenen und somit schlicht abgelehnten Interpretation der Geisteswissenschaften zusammen. Dieser Auffassung zufolge sollten die

¹⁸ Vgl. Joel C. Weinsheimer, *Gadamer's Hermeneutics. A Reading of Truth and Method*, Yale University Press, New Haven 1985, 71: »What the interpreter is – not just what he thinks and does – changes in interpreting«.

¹⁹ GW 1, 265 (WM 246).

²⁰ GW 2, 440 (WM XVIII). (Herv. Verf.)

²¹ »Ästhetik und Hermeneutik« (1964), GW 8, 1-8; Zitat: 6. (Herv. Verf.)

²² GW 1, 86 (WM 76).

Geisteswissenschaften, um sich selbst ihre eigene Wissenschaftlichkeit zu sichern, bzw. um sich selbst zur Wissenschaft zu erheben, dem naturwissenschaftlichen Vorbild folgen, »Gleichförmigkeiten, Regelmäßigkeiten, Gesetzmäßigkeiten zu erkennen, die die einzelnen Erscheinungen und Abläufe voraussagbar machten«.²³ Gadamer geht hingegen davon aus, »daß man das Wesen der Geisteswissenschaften nicht richtig erfaßt hat, wenn man sie an dem Maßstab fortschreitender Erkenntnis von Gesetzmäßigkeiten mißt. [...] historische Erkenntnis erstrebt dennoch nicht, die konkrete Erscheinung als Fall einer allgemeinen Regel zu erfassen. Das Einzelne dient nicht einfach zur Bestätigung einer Gesetzmäßigkeit [...]. Ihr Ideal ist vielmehr, die Erscheinung selber in ihrer einmaligen und geschichtlichen Konkrektion zu verstehen.«²⁴

Die Selbstbesinnung der Ästhetik wurde nun vom herrschenden naturwissenschaftlichen Weltbild gewiß nicht in dem Sinne beeinflusst, als sei es ihr darauf angekommen, auch in ihrem Gebiet etwa Gesetze zu erkennen. Wohl aber wurde sie in dem Sinne geprägt, daß sie, einerseits, den Anspruch der Naturwissenschaften, im Besitz des alleinigen Zugangs zur Wahrheit und Wirklichkeit zu sein, ihrerseits unangetastet ließ. Sie hat ihn sogar dadurch noch anerkannt und bestätigt, daß sie sich aus diesem Bereich gleichsam zurückgezogen ist und demgegenüber ihr Eigenes, auf jeden Erkenntniswert und Wahrheitsanspruch im voraus verzichtend, in einem anderen Bereich gesucht hat, über das sie durch Begriffe wie »Nachahmung, Schein, Entwirklichung, Illusion, Zauber, Traum« Rechenschaft abzulegen suchte.²⁵ Damit ist für Gadamer eine »Abdrängung der ontologischen Bestimmung des Ästhetischen auf den Begriff des ästhetischen Scheins« vor sich gegangen, eine solche, die derart eben »die Herrschaft des naturwissenschaftlichen Erkenntnisvorbildes« bezeugt.²⁶ Auf der anderen Seite habe sich durch diese »Unterscheidung« – nämlich »Unterscheidung« von der Wirklichkeit, Distanzierung von ihr, was Gadamer dann kritisch und seinerseits ebenso distanzierend »ästhetische Unterscheidung« nennt – *allererst* der Begriff des Ästhetischen und sein eigentliches Reich, dasjenige des »rein Ästhetischen« gebildet, wodurch das Kunstwerk »seinen Ort und die Welt, zu der es gehört«, verliert und so etwas wie einem (abstrakten und zeitlosen) »ästhetischen Bewußtsein« zugehörig wurde.²⁷

²³ GW 1, 9 (WM 1).

²⁴ GW 1, 10 (WM 2). Obwohl Gadamer den Neukantianern kritisch gegenübersteht, hier scheint er, vielleicht auch unbewußt, in der Wirkungsgeschichte des Badener Neukantianismus zu stehen. »[...] in der Naturwissenschaft ist das Allgemeine Zweck«, hieß es z.B. bei Rickert, die »Geschichte dagegen benutzt zwar ebenfalls das Allgemeine, um überhaupt [...] denken und urteilen zu können, aber das Allgemeine ist für sie lediglich Mittel. Es ist Umweg, auf dem sie wieder zum Individuellen [...] zurückzukommen sucht«. »Die Geschichte kann [...] die Wirklichkeit niemals mit Rücksicht auf das Allgemeine, sondern immer nur mit Rücksicht auf das Besondere und Individuelle darzustellen versuchen« (H. Rickert: *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung*, 2. Aufl. Mohr, Tübingen 1913, S. 302, 217). Siehe auch W. Dilthey, »Einleitung in die Geisteswissenschaften«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 26: Das Ziel der Geisteswissenschaften bildet die »Auffassung des Singularen, Individualen«.

²⁵ GW 1, 89 (WM 79).

²⁶ GW 1, 89f (WM 80).

²⁷ GW 1, 93 (WM 83).

Die einseitige Orientierung der Geisteswissenschaften an dem naturwissenschaftlichen Vorbild hat in diesen dazu geführt, daß Wahrheit mit Methode, mit wissenschaftlicher Methodik bzw. mit methodisch gesicherter Erkenntnis, verbunden wurde. Dadurch wurde zum einen der Begriff der Wahrheit und der Erkenntnis aus dem Bereich des Ästhetischen herausgedrängt und zum anderen letztlich eine »Subjektivierung« der Ästhetik in die Wege geleitet (welche die Tat oder die Wirkung Kants wäre²⁸). Dies ist rückgängig zu machen. Eine an der »Sache« der Kunst, d.h. dem Kunstwerk, orientierende Neubesinnung der Ästhetik, die das Kunstwerk in neuer phänomenologisch-hermeneutischer Naivität, Unvoreingenommenheit oder Vorurteilslosigkeit zu einer ursprünglichen Erfahrung, Unvoreingenommenheit oder Vorurteilslosigkeit zu einer ursprünglichen Erfahrung zu bringen beansprucht, soll den Geisteswissenschaften als tragfähiges Fundament zugrundegelegt werden. Die in *Wahrheit und Methode* durchgeführten »Untersuchungen setzen daher mit einer Kritik des ästhetischen Bewußtseins ein, um die Erfahrung von Wahrheit, die uns durch das Kunstwerk zuteil wird, gegen die ästhetische Theorie zu verteidigen, die sich vom Wahrheitsbegriff der Wissenschaft beengen läßt.«²⁹

Es wird nützlich sein, an diesem Punkt den phänomenologisch-hermeneutischen Begriff der Erfahrung, der uns bereits ein paar Mal begegnete und der eine Schlüsselstellung bei Gadamer einnimmt, kurz zu erläutern. Es war die Parole Husserls: »Zu den Sachen selbst!«, Dieses Prinzip der Phänomenologie stellte die Forderung auf, die Sachen ohne jede Vormeinung, Dogma, Hypothese, Theorie, befreit von jeder Voraussetzung, so »hinzunehmen«, wie sie sich geben, uns unter Verzicht auf jede Konstruktion auf reine Deskription zu beschränken. Von da aus zeichnete sich hier ein neuer Zugang zur Erfahrung bzw. ein neuer Erfahrungsbegriff ab.³⁰ Husserl hatte damit in Zusammenhang den Empirismus einer phänomenologischen Kritik unterzogen. Zur Diskussion stand da vor allem der Begriff von Erfahrung. »Die echte Vorurteilslosigkeit«, hat er gegen die Empiristen einge-

²⁸ Siehe hierzu J. Grondin: *Der Sinn für Hermeneutik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1994, 9.

²⁹ GW 1, 3 (WM XXIX). In einem neuen Interview erinnert Gadamer zu Recht daran, wie seine »ganze Sache gerade mit der Kunst und nicht mit der Ästhetik ansetzt« (»Dialogischer Rückblick auf das Gesammelte Werk und dessen Wirkungsgeschichte« [1996], *Gadamer Lesebuch*, hrsg. J. Grondin, Mohr, Tübingen 1997, 280-295; hier 283).

³⁰ »Phenomenology, in a sense, is closer to empiricism than Kant ever was«, schreibt Edo Pivčević (E. Pivčević: *Husserl and Phenomenology*, Hutchinson, London 1970, 17). Pivčević bietet einen aufschlußreichen Vergleich zwischen dem Erfahrungsbegriff des logischen Positivismus und dem der Phänomenologie und grenzt die phänomenologische Konstitution von der logischen Konstruktion ab (ebd., 17 f., 66 ff.) Will man das dem phänomenologischen Philosophieren Eigentümliche in aller Kürze, durch ein einziges Zitat näherbringen, so bietet sich hierfür Husserls berühmtes sog. »Prinzip aller Prinzipien« am besten an. »Am Prinzip aller Prinzipien«, so führte Husserl aus, »daß jeder originär gebende Anschauung eine Rechtsquelle der Erkenntnis sei, daß alles, was sich uns in der »Intuition« originär (sozusagen in seiner leibhaften Wirklichkeit) darbietet, einfach hinzunehmen sei, als was es sich gibt, aber auch nur in den Schranken, in denen es sich da gibt, kann uns keine erdenkliche Theorie irre machen.« (E. Husserl: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Bd. 1, § 24, 2. Aufl., Niemeyer, Tübingen 1922, 43f.)

wendet, »fordert nicht schlechthin Ablehnung von »erfahrungsfremden Urteilen«, sondern nur dann, wenn der eigene Sinn der Urteile Erfahrungsbegründung fordert. Geradehin zu behaupten, daß alle Urteile Erfahrungsbegründung zulassen, ja sogar fordern, ohne vorher das Wesen der Urteile nach ihren grundverschiedenen Artungen einem Studium unterzogen [...] zu haben [...]: das ist eine »spekulative Konstruktion a priori«, die darum nicht besser wird, weil sie diesmal von empiristischer Seite ausgeht.« »Der Empirismus kann«, heißt es an einer anderen charakteristischen Stelle, »nur durch den universalsten und konsequentesten Empirismus überwunden werden, der für die beschränkte »Erfahrung« der Empiristen den notwendig erweiterten Erfahrungsbegriff der originär gebenden Anschauung setzt [...]«.³¹

Die auf Argumenten der Nominalismus- und Psychologismuskritik der *Logischen Untersuchungen* basierende Verteidigung von Eidos sowie die Ablehnung der Identifizierung von Wirklichkeit überhaupt mit Naturwirklichkeit sind eben Punkte, die sich der junge Heidegger dann bald zu eigen gemacht hat. »Sagt »Positivismus« soviel wie absolut vorurteilsfreie Gründung aller Wissenschaften auf das »Positive«, d. i. originär zu Erfassende, dann sind wir die echten Positivisten«,³² hieß es bei Husserl – und Heidegger, der in *Sein und Zeit* Husserl die Wiederherstellung des Sinnes »aller echten philosophischen »Empirie« « zugute halten wird,³³ bekämpft in seiner Dissertation den Empirismus mit ganz ähnlichen Argumenten. »Der Empirismus«, so führte er dort aus, »[...] tut sich ja soviel auf den Grundsatz zugute, das und nur das anzunehmen, was wahrnehmbar ist. Der »reine Logiker« stellt im grunde dieselbe Forderung: was sich evident darbietet, darf weder um noch weggedeutet werden, sondern ist einfach hinzunehmen. Wenn der Empirist das, was sich überhaupt darbieten kann, auf das sinnlich Wahrnehmbare einschränkt, dann ist das eine dogmatische Behauptung a priori, die ihm als Empiristen schlecht ansteht, für die er jederzeit einen Beweis schuldig werden muß.«³⁴ Wenn die Einschränkung dessen, was sich überhaupt darbieten kann, auf das sinnlich Wahrnehmbare eine dogmatische Behauptung a priori ist, so kommt damit der dem Empirismus eigene Erfahrungsbegriff ins Schwanken; er erweist sich eben nicht genügend »empirisch«, d.h. »erfahrungsmäßig«, sondern allzu »metaphysisch« oder zumindest »theoretisch«.

³¹ E. Husserl: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Bd. 1, § 19, S. 36; »Der Encyclopaedia Britannica Artikel«, in: *Phänomenologische Psychologie, Husserliana*, Bd. IX, hrsg. W. Biemel, M. Nijhoff, Den Haag 1968, S. 300. – Das »Prinzip der Begründung aller Tatsachenerkenntnis durch Erfahrung« ist daher »nicht selbst erfahrungseinsichtig« (*Ideen*, Bd. 1, § 24, S. 44). »Man braucht den Empiristen nur nach der Quelle der Geltung seiner allgemeinen Thesen (z. B. alles gültige Denken gründet auf Erfahrung als der einzig gebenden Anschauung) zu fragen, und er verwickelt sich in nachweisbaren Widersinn« (§ 20, S. 37).

³² Ebd., § 20, S. 38.

³³ M. Heidegger: *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen 1979, 50.

³⁴ M. Heidegger: *Die Lehre vom Urteil im Psychologismus*. In: *Frühe Schriften. Gesamtausgabe*, Bd. 1, hrsg. F.-W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt/Main 1978, 165. Die darauffolgenden Erwägungen (166 ff.) zeigen schon einen augenscheinlich hermeneutischen Charakter, der dann in *Sein und Zeit*, § 2 detaillierter ausgearbeitet wird.

Zu Heideggers Versuch einer fundamentalontologischen »Destruction« der traditionellen Metaphysik, den er in den Nachkriegsjahren unternommen hat, gehört im wesentlichen eine hermeneutische Kritik des dem Empirismus eigenen Begriffes der Erfahrung. Die Richtung der Kritik geht dahin, herauszustellen, daß der Begriff »Erfahrung« bzw. »Sinnlichkeit« eben nicht *erfahrungsgemäß* gewonnen wird, sondern (samt solchen dem Empirismus eigenen charakteristischen Begriffen wie z.B. »Empfindungsdaten«) eher eine theoretische Konstruktion darstellt. »Man konstruiert sich *einen Begriff der reinen Erfahrung*, der in eine ganz andere Sphäre gehört als faktische Umwelterfahrung [...]«. ³⁵ Daß für Heidegger die Philosophie sich sehr wohl »an die empirische Erfahrung halten« soll, heißt etwas Prinzipielles und betrifft nicht »die Einschränkung des Gegenstandsgebietes der Philosophie auf »Erfahrung« im Sinne der empirischen Erfahrung«. ³⁶ »Erfahrung« wird sonach, wie Heidegger ausdrücklich betont, »nicht im theoretischen Sinne verstanden«, etwa als »empirische Wahrnehmung gegenüber rationalem Denken oder dergleichen«. ³⁷

Die phänomenologisch-hermeneutische Kritik am Erfahrungsbegriff stellt dergestalt heraus, daß dieser dem Empirismus zentrale Begriff ihm selbst charakteristischerweise unthematisiert blieb; ihm schwebte dabei ein ganz bestimmter Erfahrungsbegriff vor, der zugleich als eine ebenso unhintergehbare Selbstverständlichkeit vorausgesetzt wurde. Es wird vollends von Gadamer gezeigt, daß der den empirischen Wissenschaften und den ihnen folgenden Philosophien eigene Erfahrungsbegriff am naturwissenschaftlichen Experiment orientiert ist: Dieses ist künstlich veranstaltet, wiederholbar und dementsprechend von der Geschichtlichkeit der Erfahrung befreit. ³⁸ Die von ihm gezielte »Objektivität« setzt eine vorherige Trennung von Subjekt und Objekt voraus, wobei das Subjekt das Objekt von sich selbst entfernt, es sich selbst gegenübersteht, somit es allererst zum »Gegenstand« werden läßt; und das zwecks eines Wissens, durch das sich das Objekt kontrollieren, herrschen läßt, während das Subjekt sich selbst identisch bleibt. Es ist die eigentümliche Leistung von *Wahrheit und Methode*, freigelegt zu haben, daß der dergestalt entwickelte, an der »Objektivität« orientierte Erfahrungsbegriff samt der ihm zugrundeliegenden philosophischen Perspektive nicht lediglich für den Positivismus kennzeichnend war, sondern er sogar die ihm entgegengesetzten Positionen des Historismus entscheidend mitbestimmt hat.

³⁵ Heidegger, *Grundprobleme der Phänomenologie* (1919/20), Gesamtausgabe, Bd. 58, hrsg. H.-H. Gander, Frankfurt/Main 1993, 135; siehe hierzu auch Heidegger, *Phänomenologie der Anschauung und des Ausdrucks. Theorie der philosophischen Begriffsbildung*, Gesamtausgabe, Bd. 59, hrsg. C. Strube, Frankfurt/Main 1993, 107: »der Grundunterschied im theoretischen Gebiet [ist] der von Sinnlichkeit und Denken« (Herv. Verf.), was impliziert, daß dies im vortheoretischen Gebiet nicht mehr der Fall sein kann.

³⁶ *Phänomenologie der Anschauung und des Ausdrucks*, 36f.

³⁷ *Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles. Einführung in die phänomenologische Forschung*, Gesamtausgabe, Band 61, hrsg. W. Bröcker und K. Bröcker-Oltmanns. Klostermann, Frankfurt/Main 1985, 91.

³⁸ GW 1, 352ff. (WM 329ff.)

Aus phänomenologisch-hermeneutischer Sicht ist gemäß dem bisher Ausgeführten Erfahrung zunächst das, was uns den Zugang zum Seienden allererst schafft – ein unmittelbarer Kontakt mit ihm, eine unvermittelte Beziehung. Erfahrung ist ein polemischer Begriff, der die Husserlsche-Heideggersche Erbe insofern bewährt, als er gleichsam einen Neubeginn darstellt in dem Sinne, daß er alle vorherige, sich auf den »Gegenstand« beziehende Theorien ausschaltet, in Klammern setzt, sich nicht von überlieferten Begriffen beeinflussen läßt. Gadamer's Ausdruck »die Erfahrung der Kunst« soll in diesem Sinne verstanden werden und kann fortan solche bisher verwendete ungeschickte Formulierungen substituieren wie »Beschäftigung mit der Thematik der Kunst«, u.ä. Wenn Gadamer eingangs sagt, es gehe darum, »die Erfahrung von Wahrheit, die uns durch das Kunstwerk zuteil wird, gegen die ästhetische Theorie zu verteidigen, die sich vom Wahrheitsbegriff der Wissenschaft beengen läßt«, so steht er fest am phänomenologisch-hermeneutischen Boden.

Dies sei an einem weiteren Beispiel veranschaulicht. Die »eigentliche Entwicklung und Geschichte einer Wissenschaft« sah bereits Heidegger »nicht in der Entdeckung neuer Tatsachen [...], sondern in der Umbildung ihrer Grundbegriffe« zu vollziehen. ³⁹ Die Neuformulierung der Grundbegriffe bedeutet allerdings ein völlig neues Verhältnis zum untersuchten Gegenstand, eine neue Weise, den Gegenstand des fraglichen Wissenschaftsbereiches zu *erfahren*. ⁴⁰ Die Umgestaltung der Grundbegriffe erfordert dementsprechend einen originären – die traditionellen Begriffe überschreitenden – Rückgriff auf den Gegenstand. Es gilt, »in das primäre Sachfeld einer möglichen Wissenschaft« vorzuspringen »und durch Erschließung der Seinsverfassung dieses Sachfeldes die Grundstruktur der möglichen Gegenstandes dieser Wissenschaft erst« bereitzustellen. ⁴¹ »Die Freilegung des primären Sachfeldes« fordert immerhin »eine prinzipiell andere *Erfahrungs- und Auslegungsart* [...], als sie in den konkreten Wissenschaften herrschen«. Dies ist jedoch eine philosophische Aufgabe, die die Wissenschaften selbst nicht erfüllen können – zu den Wirklichkeitsgebieten kann »nur vorgedrungen werden [...] gewissermaßen im *Überspringen* der Wissenschaften«. ⁴² – Ähnlich überspringt nun Gadamer die üblichen ästhetischen Theorien und Begriffe, als er sich der Kunst nähert. Wenn für Heidegger z.B. überhaupt nicht ausgemacht ist, »daß, wenn Geschichtswissenschaft von der Geschichte handelt, die Geschichte, so wie sie in der Wissenschaft verstanden ist, notwendig auch schon die eigentliche geschichtliche Wirklichkeit ist«, ⁴³ so ist für Gadamer ebensowenig ausgemacht, daß, wenn Ästhetik von der Kunst handelt, die Kunst bzw. das Kunstwerk, so wie sie in der äs-

³⁹ *Phänomenologische Interpretation von Kants Kritik der reinen Vernunft*, Gesamtausgabe, Bd. 25, hrsg. I. Görland. Klostermann, Frankfurt/Main 1977, 34.

⁴⁰ *Sein und Zeit* S. 9 spricht Heidegger angesichts der Wissenschaften von der »Revision der Grundbegriffe«, in der sich »die eigentliche »Bewegung« der Wissenschaften« abspielt.

⁴¹ *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs*, Gesamtausgabe, Bd. 20, hrsg. P. Jaeger, Klostermann, Frankfurt/Main 1979, 3.

⁴² Ebd., 4, 2. (Herv. Verf.)

⁴³ Ebd., 1 f.

thetischen Theorie, im »ästhetischen Bewußtsein« verstanden werden, notwendig auch schon die eigentliche Wirklichkeit der Kunst ist. Gadamer's Hermeneutik kann nicht zuletzt deshalb »philosophisch« genannt werden, weil sie, wie wir eben gesehen haben, die Aufgabe einer philosophischen Neubegründung zu bewältigen sucht, indem sie das überlieferte Selbstverständnis der Kunst, das am Leitfaden des »ästhetischen Bewußtseins« und der für dieses charakteristischen »ästhetischen Unterscheidung« vollzogen wird, von vorneherein in Frage stellt.⁴⁴ Dabei ist nicht gleichgültig, daß auf Heideggersche Denkstrategien auch insofern rekurriert wird, als die Revision der Grundbegriffe, die auch Gadamer anstrebt, ebensowenig wie bei Heidegger sich als einfache Absage an eine veraltete Begrifflichkeit versteht; sie versucht vielmehr an wesentlichen Punkten eine in Heideggers Sinne verstandene echte »Wiederholung«, also eine ursprüngliche Neuaneignung des Veralteten, zu vollziehen. Dies wird besonders klar, wie wir im Verlauf unserer Ausführungen sehen werden, an den Begriffen des Spieles, der Nachahmung und des Bildes.

Kehren wir nun zu unserem Gedankengang zurück, so wird sogleich ersichtlich, daß das »Nicht-unverändert-bleiben« bzw. das »Verwandeltwerden«, das die Erfahrung der Kunst kennzeichnet, der überlieferten philosophischen Sichtweise, die sich an der Subjekt-Objekt-Trennung und dem damit einhergehenden Unverändert-bleiben des Subjekts unter gleichzeitigem Streben nach einem methodisch gesicherten »objektiven« Erkenntnis als Herrschaftswissen orientieren, polemisch entgegengesetzt wird. »Es ist notwendig, den Begriff der Erfahrung weiter zu fassen, als es Kant tat, so daß auch die Erfahrung des Kunstwerks als *Erfahrung* verstanden werden kann,« heißt es programmatisch;⁴⁵ und es ist sicherlich nicht von geringer Bedeutung, daß die dergestalt weiter gefaßte Erfahrung der Kunst dabei sogar für den Begriff der Erfahrung selbst maßgeblich wird. Denn »als eine Begegnung mit dem Eigentlichen, als eine Vertrautheit, die Übertroffenheit einschließt, ist die Erfahrung der Kunst in einem echten Sinne *Erfahrung* und hat je neu die Aufgabe zu bewältigen, die Erfahrung stellt: sie in das Ganze der eigenen Weltorientierung und des *eigenen Selbstverständnisses* zu integrieren.«⁴⁶ Der Erfahrungsbegriff selber wird in Orientierung an der Erfahrung der Kunst gewonnen.

⁴⁴ Dasselbe gilt in bezug auf die Geisteswissenschaften im allgemeinen. Deshalb kann Gadamer sagen: die »Hermeneutik, die hier entwickelt ist, ist [...] nicht etwa eine Methodenlehre der Geisteswissenschaften, sondern der Versuch einer Verständigung über das, was die Geisteswissenschaften über ihr methodisches Selbstbewußtsein hinaus in Wahrheit sind und was sie mit dem Ganzen unserer Welterfahrung verbindet.« (GW 1, 3, WM XXIX; Herv. Verf.) Vgl. des weiteren auch: »Die Frage der Philosophie fragt, was das Sein des Sichverstehens ist. Mit dieser Frage überschreitet sie grundsätzlich den Horizont dieses Sichverstehens« (GW 1, 105, WM 95). In bezug auf die Kunst ist die Fragerichtung ähnlich akzentuiert: »Wir fragen die Erfahrung der Kunst [...] nicht danach, als was sie sich selber denkt, sondern danach, was sie in Wahrheit ist und was ihre Wahrheit ist, auch wenn sie nicht weiß, was sie ist und nicht sagen kann, was sie weiß [...]« (GW 1, 106, WM 95).

⁴⁵ GW 1, 103 (WM 93). (Herv. Verf.)

⁴⁶ »Ästhetik und Hermeneutik«, GW 8, 6.

3. Grundzüge des Kunstverständnisses Gadamer's im Zusammenhang seiner philosophischen Neubegründung der Geisteswissenschaften

3.1 Die Stellung der Kunst im systematischen Aufbau von »Wahrheit und Methode«

Wenn für das neue Selbstverständnis der Geisteswissenschaften das Kunstverständnis bestimmend wird, dieses jedoch seine grundlegende Funktion nicht in Orientierung an den zeitgenössischen ästhetischen Theorien übernehmen kann, so wird eine philosophische Um- bzw. Neuorientierung der Kunsttheorie schon am Anfang nötig. Diese wird im Rückgriff auf die humanistische Tradition geleistet, dem dergestalt die Aufgabe einer Grundlegung der Grundlegung zugewiesen wird. Wenn es – wie oben zitiert wurde – eingangs heißt, die in *Wahrheit und Methode* durchgeführten »Untersuchungen setzen [...] mit einer Kritik des ästhetischen Bewußtseins ein«,⁴⁷ so kann nicht zu Unrecht die Frage nach dem Maßstab der genannten Kritik entstehen. Es ist nun eine Rekonstruktion der »humanistischen Leitbegriffe«, wie Gadamer sie im ersten Kapitel des Werks durchführt, die die Funktion übernimmt, den Maßstab der genannten Kritik abzugeben.

Ehe auf die Darlegungen Gadamer's in diesem Zusammenhang etwas ausführlicher eingegangen wird, wird es nützlich sein, das bisher Gesagte durch Erläuterungen einiger Titel bzw. Überschriften des Werks zu ergänzen. – Daß *Wahrheit und Methode* die philosophische Selbstbesinnung der Geisteswissenschaften durch einen Bruch mit ihrem überlieferten erkenntnistheoretischen Selbstverständnis, das an dem naturwissenschaftlichen Vorbild der »objektiven« Erkenntnis und ihres Wahrheitsbegriffes orientiert ist, vollziehen will, geht schon vom Titel des Ersten Teils hervor, von der Bestrebung nämlich, die »Freilegung der Wahrheitsfrage an der Erfahrung der Kunst« anzugehen. Damit ist schon im Ausgang eine Absage an den erkenntnistheoretischen bzw. wissenschaftlichen Wahrheitsbegriff erteilt: Wenn es um eine philosophisch befriedigende Begründung oder Selbstbesinnung der Geisteswissenschaften geht, eine solche, die dem ihnen Eigenen gerecht zu werden sucht, darf der für die Philosophie zentrale Wahrheitsbegriff nicht von dem naturwissenschaftlichen Vorbild der Erkenntnis her gewonnen werden. Es ist jedenfalls ein Mißverständnis der Geisteswissenschaften, für ihre philosophische Begründung oder Selbstbesinnung philosophische Schlüsselbegriffe von anderen Bereichen ohne Kritik zu übernehmen. Vielmehr gilt es, daß sie ihren eigenen Wahrheitsbegriff aus sich selbst heraus entwickeln, eben von innen »freilegen«, und zwar in Orientierung an einem Phänomen (wie dem der Kunst), das ihnen immanent ist, in ihr eigenes Gebiet fällt. Der polemische Sinn tritt hierbei schon in dieser Überschrift klar zutage. Wenn die Wahrheitsfrage »an der Erfahrung der Kunst«, und nicht etwa nach dem methodischen Vorbild der Wissenschaft oder der an ihr orientierten Erkenntnistheorie (die eben Wahrheit mit Methode verbinden) freigelegt werden soll, dann kann man in diesem Zusam-

⁴⁷ GW 1, 3. (WM XXIX). Siehe oben Anm. 29.

menhang nicht zu Unrecht von der »Musterstellung der Kunst für die hermeneutische Wahrheitsfrage« Gadamer sprechen.⁴⁸

Damit die Wahrheitsfrage an der Erfahrung der Kunst wahrlich freigelegt werden kann, muß die Erfahrung der Kunst ihrerseits wiederum »freigelegt«, d.h. philosophisch richtig interpretiert werden. Hierzu ist aber »die Transzendendierung der ästhetischen Dimension« (so der Titel des ersten Abschnitts des ersten Teils) nötig, da diese Dimension, wie wir gesehen haben, sich selbst eben unter vorherigem Verzicht auf Wahrheit und Erkenntnis, hiermit in voller Anerkennung der Wahrheit wie Erkenntnis ausschließlich für sich reklamierenden naturwissenschaftlichen Vorbilds entfaltet hat.

Damit nun aber die ästhetische Dimension wirklich transzendiert, d.h. über sie hinausgegangen werden kann, muß eigens *vor* sie selbst zurückgegangen werden, nämlich in eine ursprünglichere, ihr selbst vorausliegende Dimension, die einen sachlichen Maßstab des Hinausgehens abzugeben und mithin das Hinausgehen eigentlich erst zu ermöglichen vermag.⁴⁹ Dies wird, wie angedeutet, durch den Rückgriff auf die »humanistische Tradition« bzw. die »humanistischen Leitbegriffe« (erstes Kapitel des ersten Abschnitts) geleistet. Deren begriffsgeschichtliche Auseinanderlegung soll deutlich machen, daß hinsichtlich ihrer die durch Kants Kritik der Urteilskraft (oder in deren Nachfolge) vollzogene Selbstbesinnung der Ästhetik eine »Subjektivierung« heißen soll. Wenn es im Titel des auf das Humanismuskapitel folgenden zweiten Kapitels von der »Subjektivierung der Ästhetik« die Rede ist, so muß immerhin das Genitiv richtig verstanden werden. Man muß sich klarmachen, daß die Ästhetik, wie sie in Anlehnung an Kant im 19. Jahrhundert als Kunstphilosophie entwickelt wird (die kantische »Kritik der ästhetischen Urteilskraft« ist noch nicht eine Philosophie der Kunst, »so sehr auch die Kunst ein Gegenstand dieser Urteilskraft ist«⁵⁰), in sich selbst eine Subjektivierung darstellt. Das Zustandekommen der die Thematik der Kunst in sich schließenden Ästhetik, wie sie im Ausgang aus der transzendentalen Rechtfertigung der ästhetischen Urteilskraft die Autonomie des ästhetischen Bewußtseins begründete, ist also für Gadamer gänzlich als Subjektivierung zu verstehen. Der Preis für das Autonomwerden der Ästhetik ist daher die »Subjektivierung«. Diese besagt vor allem: Verzicht auf den Wahrheits- und damit auch den Erkenntnisanspruch, dessen vor-

⁴⁸ J. Grondin: *Hermeneutische Wahrheit? Zum Wahrheitsbegriff Hans-Georg Gadamer*, 2. verb. Aufl., Beltz Athenäum, Weinheim 1994, 100 ff.

⁴⁹ Vgl. Heidegger: *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs*, 187f.: Ein »echter Anschluß an die Tradition« ist ein solcher, in dem »vor die Fragen, die in der Geschichte gestellt wurden, zurückgegangen wird, und die Fragen, die die Vergangenheit gestellt hat, erst wieder ursprünglich zugeeignet werden« (Herv. im Original). Für Gadamer besagt das eine kritische Wiederauflösung des Fragebereiches der Ästhetik, eine neue Erfahrungsweise ihres »Gegenstands«.

⁵⁰ GW 1, 50. (WM 41) Vgl. ebd., 61 (WM 52): »Kants transzendente Reflexion auf ein Apriori der Urteilskraft rechtfertigt den Anspruch des ästhetischen Urteils, läßt aber eine philosophische Ästhetik im Sinne einer Philosophie der Kunst nicht zu [...]«.

herige Preisgabe.⁵¹ Und das Resultat, das sich daraus ergibt, ist dies: »ontologische Verlegenheit«.⁵²

Sowenig Gadamer die überlieferte Selbstinterpretation der Hermeneutik übernimmt, sondern sie im Anschluß an Heideggers ontologische Perspektive vielmehr zu hinterfragen bestrebt ist, sowenig ist er also bereit, dem von der Ästhetik bereitgestellten Verständnis der Kunst zu folgen.⁵³ In Frage gestellt werden in der Tat nicht lediglich leitende zeitgenössische ästhetische Begriffe, sondern gar deren ganzer Fragehorizont, somit das Bereich des Ästhetischen selbst. Gadamer steht so dem Prozeß, in dem die Ästhetik in der Neuzeit zum autonomen philosophischen Disziplin ausgebildet wurde, äußerst kritisch gegenüber und sucht, ihn dadurch rückgängig zu machen, daß er ihre versteckten Voraussetzungen, denen sie ihr eigenes Disziplin-werden verdankt, ans Tageslicht bringt. Das ist eine wahrliche Abbau-Arbeit im Sinne der Heideggerschen Destruktion, wobei es gilt,

⁵¹ Dies wird klar an den ästhetischen Entwürfen des jungen Lukács, der den umgekehrten Versuch unternimmt, die Ästhetik als Kunstphilosophie in Anlehnung an Kants transzendentalphilosophische Fragestellung zu begründen. Da es ihm um die Autonomie der Ästhetik als Kunstphilosophie, um die »Beschränkung der ästhetischen Setzung auf das Kunstwerk«, geht, muß er von seiner konsequent kantischen Sichtweise her die »reine Scheidung des ästhetischen Geltens sowohl von autonomen Geltungsformen anderer Art, also von *Theorie* und *Ethik*, wie von der verschiedenen Möglichkeiten einer *Metaphysik*« bestehen. Demzufolge steht er allen Versuchen kritisch gegenüber, die, wie z.B. der Hegels, eine »dynamische Vereinigung von theoretischer und ästhetischer Formstruktur« aufweisen, denn sie eben »die Aufhebung der ästhetischen Wesensart der Kunst« mit sich bringen. Lukács muß also die »Unfähigkeit« des Idealismus Hegels beanstanden, »die Setzung des ästhetischen Gegenstandes zu vollziehen«, deren Grund eben »in der Durchdrungenheit seiner ursprünglichen, allgemeinen, auf den ganzen Kosmos des Erkennbaren gerichteten Setzungsart von ästhetischen Formelementen« (G. Lukács: *Heidelberger Ästhetik (1916-1918)*, in *Werke*, Bd. 17, hrsg. Gy. Márkus, F. Benseler, Darmstadt und Neuwied, Luchterhand 1974, 9, 10, 192, 207; Herv. Verf.). Gadamer, der sich gegen die »Subjektivierung« der Ästhetik wendet, geht den umgekehrten Weg und mündet folgerichtig in eine Metaphysik des Schönen (GW 1, 481ff., WM 452ff.). Trotz den umgekehrten Fragerichtungen, oder vielleicht eben deshalb, ist das ganz ähnliche Vorverständnis der Ästhetik Kants und seiner transzendentalphilosophischen Perspektive (der Gadamer entgegentritt, an die aber Lukács anschließt) an sich merkwürdig und aufschlußreich.

⁵² GW 1, 89 (WM 79).

⁵³ Heidegger hat schon wesentliche Schnitte in Richtung einer Hinterfragung der ästhetischen Grundbegriffe getan und wichtige Vorarbeiten auch dadurch geleistet, daß er die Kunst mit der Wahrheit in Zusammenhang und dabei die alleinige Herrschaft der Erkenntniswahrheit in Frage gestellt hat. Siehe z.B. »Der Ursprung des Kunstwerkes«, in *Holzwege, Gesamtausgabe*, Bd. 5, hrsg. F.-W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt/Main 1977, 12, 36ff., 49ff., 59 (»Kunst ist ein [...] Geschehen der Wahrheit«), 67. Gadamer ist sich der Tragweite der Heideggerschen Ansätze und deren Wirkung auf ihn selbst voll bewußt: »Heideggers Durchbruch durch die traditionelle Begrifflichkeit der Metaphysik und der Ästhetik hat hier einen neuen Zugang eröffnet, indem er das Kunstwerk als Ins-Werk-Setzen der Wahrheit interpretierte und die sinnlich-sittliche Einheit des Kunstwerks gegen alle ontologischen Dualismen verteidigte« (»Von der Wahrheit des Wortes [1971], GW 8, 37-57; hier 45). »Die eigentliche Sensation, die Heideggers neuer Denkversuch bedeutete, war die überraschend neue Begrifflichkeit [...]«. Er gewährte »Einsicht in die Vorurteile, die im Begriff einer philosophischen Ästhetik liegen. Es bedarf einer Überwindung des Begriffs der Ästhetik selbst« (»Die Wahrheit des Kunstwerks« [1960], H.-G. Gadamer, *Neuere Philosophie I: Hegel, Husserl, Heidegger. Gesammelte Werke*, Bd. 3, Mohr, Tübingen 1987 [fortan: GW 3], 249-261; hier 252, 253).

den zur Selbstbesinnung und Selbstentfaltung der Ästhetik führenden Weg auf neu zu gehen, in der kritischen Absicht, ihn von Grund aus abzubauen.⁵⁴ So haben wir an diesem Punkt mit der paradoxen Sachlage zu tun, daß »bei allen positiven Einsichten zur Kunst [...] die Eröffnungspartie von »Wahrheit und Methode« eher eine Anti-Ästhetik als eine Ästhetik« bietet.⁵⁵ »Um der Kunst gerecht zu werden«, so sagt Gadamer in der Tat, »muß die Ästhetik über sich selbst hinausgehen und die »Reinheit« des Ästhetischen preisgeben.«⁵⁶

Die genannte Abbau-Arbeit, die an der Ästhetik bzw. dem ästhetischen Bewußtsein und seinen ontologischen Grundlagen in den ersten zwei Kapiteln des ersten Abschnitts geleistet wird, dient im folgenden dritten Kapitel einer (wie der Titel formuliert) »Wiedergewinnung der Frage nach der Wahrheit der Kunst« – wiedergewonnen werden muß sie ja wegen des durch die »Subjektivierung der Ästhetik« erlittenen Wahrheitsverlustes –, um angesichts dieser Wiedergewinnung

⁵⁴ Darin kann man Heideggers Wirkung erblicken. Positive Arbeit, d.h. Aufbau-Arbeit, und negativer Abbau gehen für Heidegger einher. Kritik an der Geschichte, an der von der Geschichte her übernommenen Begrifflichkeit, d.h. *Destruktion*, besagt phänomenologische Erschließung bzw. Auflockerung jener ursprünglichen Erfahrungen, aus denen die Philosophen der Tradition ihre sachlichen Einsichten und begrifflichen Bestimmungen geschöpft haben – eine Abbau-Arbeit, die jedoch unmittelbar dem Aufbau dient, die »dem Bestand dessen, was sie »abbaut, sich immer verpflichtet weiß« (*Phänomenologie der Anschauung und des Ausdrucks. Theorie der philosophischen Begriffsbildung*, Gesamtausgabe, Bd. 59, hrsg. von C. Strube, Klostermann, Frankfurt/Main 1993, 5). 1923 wird die Destruktion als »kritischer Abbau der Tradition« angesprochen; vgl. *Ontologie (Hermeneutik der Faktizität)*, hrsg. von K. Bröcker-Oltmanns, Klostermann, Frankfurt/Main 1988, 75f. Über Reduktion, Konstruktion und Destruktion vgl. *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, hrsg. von F.-W. v. Hermann Gesamtausgabe, Bd. 24, Klostermann, Frankfurt/Main 1975, § 5, S. 26 ff. Vgl. bes. die folgende Überlegung: »[...] gehört notwendig zur begrifflichen Interpretation [...] eine Destruktion, d.h. ein kritischer Abbau der überkommenen und zunächst notwendig zu verwendenden Begriffe auf die Quellen, aus denen sie geschöpft sind. Erst durch die Destruktion kann sich die Ontologie [...] der Echtheit ihrer Begriffe voll versichern. [...] Konstruktion der Philosophie ist notwendig Destruktion, d.h. ein im historischen Rückgang auf die Tradition vollzogener Abbau des Überlieferten, was keine Negation und Verurteilung der Tradition zur Nichtigkeit, sondern umgekehrt gerade positive Aneignung ihrer bedeutet« (ebd., 31; Herv. Verf.). Das Thema der Destruktion durchdringt die frühe Vorlesung des Wintersemesters 1919/20 und des Sommersemesters 1920. – Heideggers Stichwort, so schreibt Gadamer, »hieß Destruktion, Destruktion vor allem der Begrifflichkeit, in der sich die neuere Philosophie bewegte« Heideggers Umgang mit der Geschichte der Philosophie vollzog sich »in kritischer Absicht, aber zugleich in intensiver phänomenologischer Erneuerung, Destruktion und Konstruktion in einem« (H.-G. Gadamer: »Die Geschichte der Philosophie«, GW 3, Tübingen 1987, 297-307; hier 299). Es gilt einzusehen, wie sehr dieses »Stichwort« Heideggers auch im philosophischen Werk Gadamers am Werk ist.

⁵⁵ J. Grondin: *Einführung in die philosophische Hermeneutik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1991, 143.

⁵⁶ GW 1, 98 (WM 88). Es kann die Frage nach dem »Wohin« des »Über-Sich-selbst-Hinausgehens der Ästhetik« entstehen. Was bleibt in der Tat für das Kunstverständnis noch übrig, wenn die »Reinheit« des Ästhetischen und damit dieses selbst preisgegeben wird? Die Antwort kann dahingehend angegeben werden, daß das »Wohin« des »Hinausgehens« eben die Hermeneutik darstellt. Dies scheint mir der Sinn von Gadamers Behauptung zu sein: »Die Ästhetik muß in der Hermeneutik aufgehen« (GW 1, 170, WM 157). Hierauf werden wir noch später im Text zurückkommen.

selbst nach den getanen Schritten der Vorbereitung nunmehr zu der eigentlichen Aufbau-Arbeit, der im zweiten Abschnitt ausführlich ausgearbeiteten »Ontologie des Kunstwerks und ihre[r] hermeneutische[n] Bedeutung« überzugehen (so die Überschrift).

Nachdem die »Frage nach der Wahrheit der Kunst« zunächst *wiedergewonnen* und dann im Abschnitt »Ontologie des Kunstwerks« ausführlich *ausgearbeitet* worden ist, kann es im Zweiten Teil zu einer »Ausweitung der Wahrheitsfrage auf das Verstehen in den Geisteswissenschaften« (so der Titel) kommen. Erst nachdem der Grund gelegt worden ist, kann offensichtlich die Ausweitung folgen, gesetzt, der Grund ist tragfähig genug. Schon am Titel des Zweiten Teils, am Begriff »Ausweitung« haben wir einen weiteren und handgreiflichen Beleg dafür, wie sehr die Grundlegung der Geisteswissenschaften der philosophischen Auseinandersetzung der Kunst verpflichtet ist – so sehr das Ergebnis der betreffenden Diskussion eine schlichte Preisgabe bzw. Selbstaufhebung des »Ästhetischen« sein mag.

Wenn es darum geht, »die Erfahrung von Wahrheit, die uns durch das Kunstwerk zuteil wird, gegen die ästhetische Theorie zu verteidigen, die sich vom Wahrheitsbegriff der Wissenschaft beengen läßt«, so gilt in den weiteren Erörterungen Ähnliches von der Erfahrung der Geschichte bzw. der geschichtlichen Überlieferung und ihrer Interpretation. Hier kommt es darauf an, die Erfahrung der Geschichte, die uns durch die geschichtliche Überlieferung »zuteil wird«, gegen die herkömmlichen geschichts- bzw. geisteswissenschaftlich-hermeneutischen Theorien zu verteidigen, die das, was hier uns »zuteil wird«, in ihrer einseitigen Orientierung an dem naturwissenschaftlichen Vorbild der »Objektivität« der historischen Erkenntnis und des »Verstehens« wesentlich verkürzen.⁵⁷ Deswegen gilt in diesem Zusammenhang, das Phänomen des (geisteswissenschaftlichen) Verstehens gerade auch gegen das herkömmliche Selbstverständnis der Hermeneutik als Kunstlehre, als Methodologie, zu verteidigen und einen echten, wissenschaftstheoretisch nicht verkürzten Zugang zu ihm (oder eine echte Erfahrung von ihm) zu ermöglichen.⁵⁸ Ähnlich wie im Ersten Teil kann es (und soll es) demnach auch im Zweiten Teil zu einer »Wiedergewinnung« kommen, nämlich der »des hermeneutischen Grundproblems« (so der Titel des zweiten Kapitels des zweiten Abschnitts im zweiten Teil). Auf dieser Grundlage kann schließlich im Dritten Teil das Übergehen ins Universal-Philosophische, in die »Ontologische Wendung der Hermeneutik« erfolgen.

Daß die Auseinandersetzung mit der Kunst dem eigentlich geisteswissenschaftlichen oder hermeneutischen Teil des Werks vorausgeht und ihm zugrundegelegt wird, hat aber auch einen traditionellen Grund. Denn im positivistischen Milieu der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in dem bei der Alleinherrschaft

⁵⁷ Siehe etwa am Beispiel Diltheys: GW 1, 240, 244 (WM 222f., 226).

⁵⁸ Vgl. GW 1, 265 (WM 246f.): »Die traditionelle Hermeneutik hat den Problemhorizont, in den das Verstehen gehört, in unangemessener Weise verengt. Die Ausweitung, die Heidegger über Dilthey hinaus vornahm, wird gerade darum auch für das Problem der Hermeneutik fruchtbar.« (Herv. Verf.) Vgl. auch ebd., 270 (WM 250).

der Naturwissenschaften der Geschichte bzw. der Historie der Rang der Wissenschaft oft abgesprochen oder schlicht abgesagt wurde, ist sie häufig in die Nähe der Kunst gebracht oder unter sie subsumiert worden. »Weil die Geschichte nicht wie die Naturwissenschaft verfahren kann, spricht Schopenhauer ihr den Charakter der Wissenschaft ab«, so beklagte schon Rickert, dem dieser Einwand wohl zu einem wesentlichen Anstoß geworden sein dürfte.⁵⁹ Die Geschichte war aber für Schopenhauer nicht nur nicht Wissenschaft, sondern sogar »kaum noch [...] ein der ernsten und mühsamen Betrachtung des Menschengesistes würdiger Gegenstand«.⁶⁰ Hinsichtlich dessen ist die Näherung der Geschichte an die Kunst gleichsam als Fortschritt anzusehen, die mit unterschiedlichem Wertakzent seit Mitte des 19. Jahrhunderts vorgenommen wurde. Der Grund für die Näherung lag in dem Umstand, wie Rickert ihn zusammenfassend formulierte, daß in beiden »mit Hilfe eines anschaulichen Phantasiebildes die Individualität einer Wirklichkeit zur Darstellung werden kann«.⁶¹ Auch Rickerts Lehrer, Windelband hatte schon in diesem Sinne von einer »Verwandtschaft des historischen Schaffens mit dem ästhetischen« gesprochen,⁶² obwohl freilich beide, Windelband wie Rickert, auf eine für den Badener Neukantianismus charakteristische Weise dieser Einstufung der Geschichte kritisch gegenüberstanden und die Geschichte statt als Kunst als Wissenschaft zu verstehen und zu begründen suchten. Unter den maßgebenden zeitgenössischen Versuchen sei hier noch Benedetto Croce erwähnt, dessen jugendliche Abhandlung die Geschichte eindeutig unter den allgemeinen Begriff der Kunst zurückzuführen bestrebt war.⁶³

Was aber in unserem Zusammenhang noch wichtiger ist: Auch derjenige, dem aus Gadamer's Sicht besonderer Gewicht zukommt, der Naturwissenschaftler Hermann Helmholtz hat in seiner 1862 gehaltenen Antrittsrede die Geisteswissenschaften in den Zusammenhang der Kunst gestellt; beim Versuch, ihre »Methode« gegen die der Naturwissenschaften eigene »logische Induktion« abzugrenzen, unterschied er eine »künstlerisch-instinktive Induktion«, bei der so etwas wie »Taktgefühl« und andere psychologische Fähigkeiten wie »Reichtum des Gedächtnisses und Geltenlassen von Autoritäten« ins Spiel kommen sollten.⁶⁴ Da Helmholtz für Gadamer eine besondere Herausforderung darstellt und als sein Hauptgesprächspartner in *Wahrheit und Methode* angesehen werden kann,⁶⁵ ist es beachtenswert, daß Gadamer's Stellung zu ihm nicht gänzlich ablehnend ist. Er kann auf der einen

⁵⁹ H. Rickert: *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung*, 2. Dieselbe Klage findet sich auch bei seinem Lehrer, W. Windelband: »Geschichte und Naturwissenschaft«, in: *Präluken. Aufsätze und Reden zur Einführung in die Philosophie*, 4. Aufl., Mohr, Tübingen, 1911, Bd. 2, S. 154f. Siehe bei Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd 2, Kap. 38. *Sämtliche Werke*, hrsg. Wolfgang Frhr. von Löhneysen, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1986, Bd. 2, S. 563ff.

⁶⁰ *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 2, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. 567.

⁶¹ *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*, 6. Aufl., IX. Kap., Mohr, Tübingen 1926, 72.

⁶² W. Windelband: »Geschichte und Naturwissenschaft«, 150.

⁶³ B. Croce: »La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte« (1893), in: *Primi saggi*, 3. Aufl., Laterza, Bari 1951, 6ff.

⁶⁴ GW 1, 11 (WM 3).

⁶⁵ J. Grondin: *Der Sinn für Hermeneutik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1994, 7.

Seite keineswegs an Helmholtz' psychologische Perspektive anschließen und muß sie einer grundsätzlichen Kritik unterwerfen; auf der anderen Seite scheint er jedoch – vom in den ersten beiden Teilen des Werks Geleisteten her – an einem entscheidenden Punkt Helmholtz zu folgen, nämlich dadurch, daß er die der Geisteswissenschaften auf die Kunst bezieht. Denn daß das Eigene der Geisteswissenschaften in Orientierung an der Kunst gesucht werden soll, wird von Gadamer gar nicht in Frage gestellt, sondern er macht es sich vielmehr prinzipiell zu eigen. Umformuliert werden soll aus seiner Sicht die vom naturwissenschaftlichen Vorbild nahegelegte psychologische Denkperspektive, die unmöglich macht, Begriffe wie Takt, Gedächtnis, usw. ihrem eigenen Sinne nach einzuschätzen. Was im folgenden von Gadamer versucht wird, erweist sich eben als eine am Leitfaden eingehender begriffsgeschichtlicher Erörterungen erfolgende »Wiedergewinnung«, d.h. schöpferische Neuaneignung dieser Begriffe.⁶⁶ Die Begriffe Helmholtz's müssen geläutert, d.h. in einen neuen Denkhorizont gestellt werden; geschieht dies, so erweitern sie sich als tragfähig, die Aufgabe einer Begründung oder eine Selbstbesinnung der Geisteswissenschaften zu bewältigen.⁶⁷ Nicht, daß Helmholtz die Geisteswissenschaften auf die Kunst bezieht, scheint also Gadamer zu beanstanden, vielmehr die unangemessene Begrifflichkeit, mittels derer er über beide, Kunst wie Geisteswissenschaft, Rechenschaft zu geben sucht: diese Begrifflichkeit – die Denkperspektive des Auf-einander-Beziehens von Kunst und Geisteswissenschaft – soll einer Kritik und Revision unterzogen werden. – »Takt« und »Gedächtnis« werden nun unter den humanistischen Leitbegriffen abgehandelt – wie Gadamer im Anschluß an Hegel sagt – im »Element« der »Bildung« wiedergewonnen;⁶⁸ Autorität wird im Zweiten Teil diskutiert und zugleich »rehabilitiert«.

3.2 Die humanistische Tradition als neues Element für das Verständnis der Kunst und der Geisteswissenschaften

Damit können wir nunmehr zur kurzen Erörterung der methodischen Stellung des Rückgangs auf die humanistische Tradition, der anfangs im Buch unternommen wird, zurückkehren. Das betreffende Kapitel handelt zwar von der »Bedeu-

⁶⁶ In deren Zuge begegnet ganz in Helmholtz' Sinne die Aufeinander-Beziehung von Kunst und Geschichte. Siehe z.B.: »Man muß für Ästhetisches wie für Historisches Sinn haben oder den Sinn gebildet haben [...] reden wir mit Recht von ästhetischem oder historischem Bewußtsein [...] Empfänglichkeit für das Andere des Kunstwerks oder der Vergangenheit [...]« (GW 1, 22, WM 14).

⁶⁷ Vgl. die folgende Formulierung: »Der Begriff des Gedächtnisses, wie er [Helmholtz] ihn verwendet, reicht nicht aus, um zu erklären, was hier am Werke ist. [...] Es wäre Zeit, das Phänomen des Gedächtnisses aus seiner vermögenspsychologischen Nivellierung zu befreien und es als einen Wesenzug des endlich-geschichtlichen Seins des Menschen zu erkennen« (GW 1, 21). Helmholtz' Begriffe und der sie kennzeichnende Fragehorizont werden immer wieder zur Diskussion gestellt; sein Begriff »künstlerisch« wird letztendlich als dem zugehörig gezeigt, was Gadamer das »ästhetische Bewußtsein« nennt (vgl. GW 1, 90, WM 80f).

⁶⁸ Vgl. GW 1, 20f. (WM 12).

tung der humanistischen Tradition für die Geisteswissenschaftler, also nicht von ihrer Bedeutung für die Kunst; und auf der ersten 50 Seiten des Werks ist in der Tat »von der Kunst gar nicht die Rede.«⁶⁹ Diese Abwesenheit kann aber auch wie folgt verstanden werden: da die Kunstthematik eigentlich erst im Horizont der Ästhetik erscheint, diese aber für Gadamer schon eine »Subjektivierung« darstellt, so muß auf diejenigen Begriffe (z.B. Urteilskraft, Geschmack), in deren Horizont die Selbstbesinnung der Ästhetik vor sich gehen sollte, in einem Zustand zurückgegriffen werden, da sie noch nicht subjektiviert (subjektivistisch noch nicht verengt oder eingeschränkt) und deswegen auch nicht spezifisch kunstbezogen waren. Diese Deutung läßt sich in der Paradoxie der Gadamer'schen These begründen, das Autonom-werden der Ästhetik als Philosophie der Kunst lasse sich nicht von deren Subjektiviert-werden trennen, es handele sich um einen Vorgang, dessen beide Seiten gegenseitig aufeinander bezogen blieben. In der Diskussion der humanistischen Leitbegriffe, und besonders in dem der Bildung, geht es deshalb darum, das eigentliche »Element« vorzubereiten, in das die Geisteswissenschaften nicht nur zurückversetzt werden, sondern das einsichtig machen kann, inwiefern die später erfolgende Selbstbesinnung der Ästhetik eine Subjektivierung mit sich bringt. Dadurch werden zugleich die Voraussetzungen geschaffen für eine »Wiedergewinnung« der Wahrheitsfrage der Kunst, d.h. für ein Übersichselbst-Hinausgehen der Ästhetik, sowie für die im Anschluß daran zu entwickelnde »Ontologie des Kunstwerks«. Angesichts der Thematik der Kunst geben also die humanistischen Leitbegriffe den Leitfaden ab, der sowohl der Kritik der Ästhetik (der Abbau-Arbeit) als auch der »Ontologie des Kunstwerks« (der Aufbau-Arbeit) als Maßstab zugrundegelegt wird.

Im folgenden sollen diejenigen Aspekte von Gadamer's Behandlung der humanistischen Leitbegriffe hervorgehoben werden, die auf die Abbau- bzw. Aufbau-Arbeit der Kunstthematik bezogen werden können. »Bildung«, »sensus communis«, »Urteilskraft« und »Geschmack« bilden diese Leitbegriffe, die alle angesichts ihrer Struktur und der Funktion, die sie im Leben des Menschen erfüllen, ganz gemeinsame Charaktere aufweisen. Der ihnen allen gemeinsame Charakter besteht darin, statt ein Allgemeinwissen zu sein, das erst noch der Anwendung bedarf, ein Wissen darzustellen, das ebenso ein Sein (und zwar ein gewordenes Sein) ist und schon in sich selbst die Anwendung enthält. Gadamer geht es offensichtlich, um mich eines paraphrasierten Ausdrucks Nietzsches zu bedienen, um ein Wissen für das Leben, ein Wissen also, das seinen Sitz im Leben, genauer im Gemeinschaftsleben der Menschen hat.⁷⁰ Geschmack wird z.B. in seiner ursprünglicher Bedeu-

⁶⁹ Grondin, *Der Sinn für Hermeneutik*, 7.

⁷⁰ Auf Nietzsches »zweite unzeitgemäße Betrachtung« *Über Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* wird im Hauptwerk eher in einem anderen Sinne verwiesen, nämlich im Zusammenhang des Vergessens (vgl. GW 1, 21); ein Verweis in unserem Sinne findet sich in einem weiterführenden Aufsatz. Vgl.: »Die Universalität des hermeneutischen Problems« (1966), in GW 2, 219-231; hier 221: »Nietzsches bekannte Abhandlung »Über Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben« hat den Widerspruch zwischen einer [...] historischen Distanzierung und dem unmittelbaren Formungswillen [...] formuliert. Zugleich hat er manche der Folgen

tung als »ein gesellschaftliches Phänomen ersten Ranges« genannt;⁷¹ und alle humanistischen Leitbegriffe zeigen gemeinschaftsbezogene wie gemeinschaftsbindende Charaktere. Es ist wohl bezeichnend, daß Gadamer eben die – für die spätere Selbstbesinnung der Geisteswissenschaften wohl schicksalhafte – Entpolitisierung dieser Begriffe beklagt.⁷² Die Situierung der humanistischen Begriffe im Gemeinschaftsleben des Menschen hat für uns die methodische Bedeutung, daß damit der Grund gelegt wird, auf den sowohl die spätere Kritik der das ästhetische Bewußtsein kennzeichnenden »Abstraktion« (die Entweltlichung des Kunstwerks und seine Erhebung ins »Ästhetische«) wie auch die positive Ausführung der »Ontologie des Kunstwerks« aufgebaut werden können.⁷³

Die Bedeutung dieses ersten Teils des Werks wird oft übersehen, nicht eigens berücksichtigt oder geschätzt, obwohl es hier um nichts Geringeres geht als um die Vorbereitung jener ontologischen Wende der Hermeneutik, zufolge der – wie bereits erwähnt – das Verstehensbegriff von einer Erkenntnisart des Menschen zu einer seiner Seinsweise, oder gar zu seiner grundlegendsten Seinsweise oder Vollzugsform umakzentuiert wird. Statt einer erkenntnistheoretischen Grundlegung der Geisteswissenschaften, welche charakteristisch für das vergangene Zeitalter war, wird hier eine Umorientierung oder Umlagerung des für sie zentralen Verstehensbegriffs vollzogen, für die sich der Rekurs auf die humanistische Tradition ausschlaggebend erweist. Mit dem vorherigen Verzicht auf eine erkenntnistheoretische oder logische Grundlegung der Geisteswissenschaften, wie sie von den Neukantianern, Windelband und Rickert, aber auch von Dilthey unternommen war, muß also für Gadamer eine Auszeichnung des Gesichtspunkts der Kunst einhergehen. Diese selbst muß dabei von dem durch die erkenntnistheoretische Perspektive verengten Selbstverständnis der Ästhetik gereinigt und in die Leitbegriffe der humanistischen Tradition zurückversetzt werden.

dieses, wie er nannte, alexandrinischen, geschwächten Formwillens des Lebens, der sich als die moderne historische Wissenschaft darstellt, aufgezeigt.«

⁷¹ GW 1, 41 (WM 33). Diesen Aspekt der Hermeneutik Gadamer's, der als praktisch-politisch genannt werden kann, habe ich etwas ausführlicher zu rekonstruieren versucht in einem in Heidelberg 1997 gehaltenen Vortrag: »Verstehen, Verständigung, Argumentieren, Gemeinschaft: Zu den praktisch-politischen Aspekten der Hermeneutik Gadamer's«.

⁷² Vgl. z.B. in bezug auf den Begriff *sensus communis* GW 1, 32, 38 (WM 24, 29).

⁷³ Vgl. GW 1, 90f. (WM 80f.): Das ästhetische Bewußtsein »schließt [...] eine Entfremdung von der Wirklichkeit ein; die »Zugehörigkeit eines Kunstwerks zu seiner Welt« wird aufgelöst. »Was wir ein Kunstwerk nennen und ästhetisch erleben, beruht [...] auf einer Leistung der Abstraktion. Indem von allem abgesehen wird, worin ein Werk als seinem ursprünglichen Lebenszusammenhang wurzelt, von aller religiösen oder profanen Funktion, in der es stand und in der es seine Bedeutung besaß, wird es als das »reine Kunstwerk« sichtbar. Die Abstraktion des ästhetischen Bewußtseins [...] läßt sehen und für sich sein, was das reine Kunstwerk ist. Ich nenne diese seine Leistung »ästhetische Unterscheidung.« Und ein Beleg vom »positiven« Teil: »Das Kunstwerk ist nicht von der »Kontingenz« der Zugangsbedingungen, unter denen es sich zeigt, schlechthin isolierbar, und wo solche Isolation doch geschieht, ist das Ergebnis eine Abstraktion, die das eigentliche Sein des Werks reduziert. Es selbst gehört in die Welt hinein, der es sich darstellt.« (ebd.s, S. 121; Herv. Verf.)

Im Zuge der Analysen der humanistischen Leitbegriffe werden nun die Helmholtzschen Begriffe wieder aufgenommen und angesichts ihrer vermeintlichen Selbstverständlichkeit durch tiefgreifende begriffsgeschichtliche Erörterungen in neuen Denkhorizont eingebettet, damit eben wiedergewonnen und neu angeeignet. Der in den Geisteswissenschaften wirksame Takt, wie der Takt, von dem Helmholtz spricht, so sagt Gadamer, »erschöpft sich nicht darin, ein Gefühl und unbewußt zu sein, sondern ist eine *Erkenntnisweise und Seinsweise zugleich*.«⁷⁴ Die humanistischen Leitbegriffe sind also solche, die ebenso Erkenntnisweisen wie Seinsweisen darstellen. »Das läßt sich aus der [...] Analyse des Begriffs der Bildung genauer sehen.« »Es ist nicht eine Frage des Verfahrens oder Verhaltens, sondern des gewordenen Seins.«⁷⁵

Der Diskussion der humanistischen Leitbegriffe wird der Begriff der Bildung vorangestellt, dessen Funktion es ist, der Neubegründung der Geisteswissenschaften als das neue und ihnen eigene Element zu dienen:

»Was die Geisteswissenschaften zu Wissenschaften macht, läßt sich eher aus der Tradition des Bildungsbegriffes verstehen als aus der Methodenidee der modernen Wissenschaft. Es ist die *humanistische Tradition*, auf die wir zurückverwiesen werden.«⁷⁶

»Der Begriff der Bildung [...] war wohl der größte Gedanke des 18. Jahrhunderts, und eben dieser Begriff bezeichnet das Element, in dem die Geisteswissenschaften des 19. Jahrhunderts leben, auch wenn sie das erkenntnistheoretisch nicht zu rechtfertigen wissen.«⁷⁷

Daß die Geisteswissenschaften im Element der Bildung begründet werden, besagt, daß es hier nicht wie in den Naturwissenschaften bloß um Kenntnisse oder deren Bereicherung geht (Kenntnisse die dann der Beherrschung der Natur dienen, während man sich selbst identisch bleibt), sondern um Kenntnisse, durch die man gebildet wird, und zwar im doppelten Sinne: ein gebildeter Mensch hat nämlich nicht nur Kenntnisse, sondern er wird durch sie zugleich zu einem *verwandelten* Menschen, oder eben einem gewordenem Sein; »in der Bildung ist das Aufgenommene nicht wie ein Mittel.«⁷⁸ Dieser Punkt verdient besondere Aufmerksamkeit, da, wie wir gesehen haben, dem »Verwandeltwerden« eine grundlegende Stellung in der philosophischen Neubesinnung auf die Erfahrung der Kunst zukommen wird. Es geht hier, wie gesagt, genauso um eine Weise des Erkennens wie um eine Weise des Seins. Hatte für Hegel die Philosophie »die Bedingung ihrer Existenz in

⁷⁴ GW 1, 22 (WM 14). (Herv. Verf.)

⁷⁵ GW 1, 22 (WM 14).

⁷⁶ GW 1, 23 (WM 15).

⁷⁷ GW 1, 15; vgl. ebd., 20, 24 (»Angesichts des Ausschließlichkeitsanspruchs dieser neuen Wissenschaft stellte sich die Frage mit verstärkter Dringlichkeit, ob nicht im humanistischen Bildungsbegriff eine eigene Quelle von Wahrheit gelegen sei. In der Tat werden wir sehen, daß es das Fortleben des humanistischen Bildungsgedankens ist, aus dem die Geisteswissenschaften des 19. Jahrhunderts ihr eigentliches Leben ziehen, ohne es sich einzugestehen.«) (WM 7, 11f., 15)

⁷⁸ GW 1, 17 (WM 9). Hingegen dürfte dies wohl der Fall sein in den Naturwissenschaften, und zwar um der Beherrschung der Natur, der Prozesse, usw. willen.

der Bildung«, so folgt Gadamer ihm, ja er nimmt diesen Begriff allererst für das erneute Selbstverständnis der Geisteswissenschaften in Anspruch.⁷⁹ Wenn für Hegel das formelle Wesen der Bildung in einer »Erhebung zur Allgemeinheit« besteht, so beilegt sich Gadamer, hinzuzufügen,

»Erhebung zur Allgemeinheit ist nicht etwa auf theoretische Bildung eingeengt und meint überhaupt nicht nur ein theoretisches Verhalten im Gegensatz zu einem praktischen [...]«. ⁸⁰

Was Helmholtz »künstlerisches Gefühl und Takt nennt«, setzt nun für Gadamer das Element der Bildung voraus; Takt bestimmt er z.B. als

»eine bestimmte Empfindlichkeit und Empfindungsfähigkeit für Situationen und das Verhalten in ihnen, für die wir kein Wissen aus allgemeinen Prinzipien besitzen.«⁸¹

Daß Geschmack gegenüber der gängigen Ansicht »ursprünglich eher ein moralischer als ein ästhetischer Begriff ist«, wird bereits im ersten Absatz der betreffenden Erläuterungen mit Nachdruck erwähnt;⁸² und das Fehlen der spezifischen Kunstbezogenheit dieses Begriffs mag als ein Beleg für unseren obigen Deutungsversuch für die Abwesenheit der eigentlichen Kunstthematik im Humanismuskapitel gelten.

Daß die humanistischen Leitbegriffe kein Allgemeinwissen darstellen, besagt nun keineswegs, daß in ihnen nichts erkannt wird. Im Gegenteil. Es geht da sehr wohl um Erkenntnis, um Wissen, nur ist es – wie Gadamer im Zusammenhang der *phronesis* vermerkt – »eine andere Art Wissen.«⁸³ Geschmack bezeichnet z.B. »eine eigene Erkenntnisweise«⁸⁴ – und daß die humanistischen Leitbegriffe *Erkenntnisweise und Seinsweise zugleich* sind, haben wir oben am Begriff des Takts gesehen. Die Betonung des Erkenntniswerts dieser Begriffe ist insofern wichtig, als sie uns den baldigen Erkenntnisverlust einsehen läßt, die sie erfahren werden, als sie in einem verschobenen, d.h. verengten, eben »subjektivierten« Sinne der Ästhetik als Philosophie der Kunst zur Autonomie verhelfen.

3.3 Kritik des ästhetischen Bewußtseins: Autonomie der Kunst um den Preis von Abstraktion und Wahrheitsverlust

Die einzelnen Schritte, die nach Gadamer hierzu führen, sollen nur äußerst kurz nachvollzogen werden. Wie bereits erwähnt, ist Gadamer nicht ganz eindeutig, ob die genannte Subjektivierung Kants eigener Tat oder eher seiner Wirkung zuzu-

⁷⁹ GW, 17 (WM 9).

⁸⁰ GW 1, 17f. (WM 9)

⁸¹ GW 1, 20, 22 (WM 12, 13).

⁸² GW 1, 40 (WM 32).

⁸³ GW 1, 27 (WM 18). Siehe dann die eingehenden Analysen S. 317ff., bes. S. 321, 327 (WM 295ff., 299, 305).

⁸⁴ GW 1, 43 (WM 35).

schreiben ist. Die Kritik der Urteilskraft trat ja nicht mit der Forderung auf, eine eigenständige Kunstphilosophie zu entwickeln.⁸⁵ »Kants Begründung der Ästhetik auf das Geschmacksurteil« spricht allerdings »dem Geschmack jede Erkenntnisbedeutung« ab.⁸⁶ Bei den Nachfolgern Kants im Ausgang von Schiller gewann der Standpunkt der Kunst eine Priorität, und parallel damit trat der Begriff des Geschmacks zugunsten des Begriffs des Genies in den Hintergrund. Ob Kant daran schuld ist oder nicht: sein

»wesentliches Anliegen, eine autonome, vom Maßstab des Begriffs befreite Grundlegung der Ästhetik zu leisten, und die Frage nach der Wahrheit im Bereiche der Kunst nicht zu stellen«, kam »dem Irrationalismus und dem Geniekult des 19. Jahrhunderts entgegen«.⁸⁷

Zur Ausbildung der Autonomie des Ästhetischen – des »ästhetischen Bewußtseins« mit seiner »ästhetischen Abstraktion« und »Unterscheidung« – treten nun, über den vorherigen Verzicht auf Erkenntnis und Wahrheit hinaus, Umbildungen, die im Bedeutungsgehalt ästhetischer Grundbegriffe wie »Erlebnis«, »Allegorie« und »Symbol« vor sich gingen, entscheidend hinzu. Infolge zahlreicher Änderungen im Begriff Erlebnis wird dieses (im Blick auf seine Unmittelbarkeit und Erlebtheit) zum Element des Ästhetischen: angesichts der »Affinität zwischen der Struktur von Erlebnis überhaupt und der Seinsart des Ästhetischen« wird das ästhetische Erlebnis »nicht nur eine Art von Erlebnis neben anderen, sondern [es] repräsentiert die Wesensart von Erlebnis überhaupt«.⁸⁸ So kommt es, daß der Begriff des Erlebnisses »für die Begründung des Standpunktes der Kunst bestimmend wird«, und das Kunstwerk – infolge der im Begriffsgehalt des Symbolbegriffes erfolgten Umbildung – »als die Vollendung der symbolischen Repräsentation des Lebens verstanden« wird.⁸⁹ Da »jedes Erlebnis [...] aus der Kontinuität des Lebens herausgehoben«⁹⁰ ist, und da das Symbol als der »Zusammenfall von sinnlicher Erscheinung und übersinnlicher Bedeutung« bzw. als »die innige Einheit von Bild und Bedeutung«⁹¹ in der »Freiheit der symbolisierenden Tätigkeit des Gemüts« als »Grundlage der Ästhetik des 19. Jahrhunderts«⁹² verankert wird, so haben wir von beiden Seiten mit Vorgängen zu tun, die zur Autonomie des ästhetischen Bewußtseins führen. Die Aufgabe, eine »autonome, vom Maßstab des Begriffs befreite Grundlegung der Ästhetik zu leisten« (d.h. »die Frage nach der Wahrheit im Bereiche der Kunst nicht zu stellen«) kann hauptsächlich als durch den Begriff des Erlebnisses bewältigt angesehen werden. Die »Zugehörigkeit des

⁸⁵ Vgl. GW 1, 60f. (WM 51f.). Gadammers Absicht geht eher dahin, »durch eine genauere Prüfung der kantischen Ästhetik die kunstphilosophischen Ausdeutungen derselben, die insbesondere an den Geniebegriff anschließen, auf ihr Maß zurückzubringen« (GW 1, 50, WM 41).

⁸⁶ GW 1, 48f. Vgl. ebd., 89 (WM 40, 79).

⁸⁷ GW 1, 65 (WM 56).

⁸⁸ GW 1, 75 (WM 66).

⁸⁹ GW 1, 76 (WM 66).

⁹⁰ GW 1, 75 (WM 65).

⁹¹ GW 1, 83. Vgl. ebd., 80 (WM 73, 70).

⁹² GW 1, 86 (WM 76).

Kunstwerks zu seiner Welt« wird aufgelöst, und das ästhetische Bewußtsein wird »das erlebende Zentrum, von dem her alles als Kunst Geltende sich bemißt«.⁹³ Der Begriff des Erlebnisses ist auf der anderen Seite ein »rein erkenntnistheoretischer Begriff«,⁹⁴ der das vorwiegend erkenntnistheoretische Motiv übernahm, im Gebiet der Geisteswissenschaften als Gegenbild und mithin als konkurrierende Alternative des naturwissenschaftlich Gegebenen aufzutreten.⁹⁵ Die darauf basierende Ästhetik, die Erlebnisästhetik kann durchaus als »vom Maßstab des Begriffs befreite« gelten, desgleichen die »systematische Vorzugsstellung des Geniebegriffes«, der sich auf der »unbewußten« bzw. »bewußtlosen« Produktion stützt.⁹⁶ Die Umbildung des Symbolbegriffes akzentuiert einerseits »seine privative Beziehung auf den Begriff«, andererseits macht die durch Regel nicht gebundene »Freiheit der symbolisierenden Tätigkeit des Gemüts« geltend, welche als spezifisch ästhetische, als »ästhetische Symbolik«, anderen Tätigkeiten wie z.B. der »mytisch-religiösen« entgegengesetzt wird.⁹⁷ Der Symbolbegriff wird dergestalt – und zwar bezeichnenderweise, wie er »vom Gegensatz von Wirklichkeit und Kunst aus«⁹⁸ rezipiert wird – an die Genie- und Erlebnisästhetik gebunden,⁹⁹ wodurch die »autonome, vom Maßstab des Begriffs befreite Grundlegung der Ästhetik« als in ihren Grundzügen vollendet angesehen werden kann. Erst jetzt wird die Kunst »ein eigener Standpunkt und begründet [sie] einen eigenen autonomen Herrschaftsanspruch«.¹⁰⁰ Infolge der Entpolitisierung der humanistischen Leitbegriffe tritt im sozialen Bereich »an die Stelle der wahren und politischen Freiheit [...] die Bildung eines »ästhetischen Staates«, einer für die Kunst interessierten Bildungsgesellschaft.«¹⁰¹

Für das dergestalt zustandekommene »ästhetische Bewußtsein« ist es kennzeichnend, daß es die Kunst unter Kategorien wie »Nachahmung, Schein, Entwirklichung, Illusion, Zauber, Traum« versteht – unter Begriffen, die alle »Bezug auf ein eigentliches Sein« voraussetzen, »von dem das ästhetische Sein unterschieden sei«.¹⁰² Die Kunst »als Kunst des schönen Scheins« wird hiermit so etwas wie »der praktischen Wirklichkeit entgegengesetzt und aus diesem Gegensatz verstanden«.¹⁰³

⁹³ GW 1, 90. Vgl. 93 (WM 80f., 83).

⁹⁴ GW 1, 72 (WM 62).

⁹⁵ Vgl. GW 1, 70f. (WM 61).

⁹⁶ GW 1, 64f. (WM 55f.).

⁹⁷ GW 1, 86. Vgl. 87, 91 (WM 76, 77, 81). Vgl. noch »Die Wahrheit des Kunstwerks«, GW 3, 254.

⁹⁸ GW 1, 85 (WM 75).

⁹⁹ GW 1, 86 (WM 76).

¹⁰⁰ GW 1, 65, 88 (WM 56, 78).

¹⁰¹ GW 1, 88 (WM 78). Es handelt sich näher um »eine aus ihren religiösen Traditionen herausgefallene Bildungsgesellschaft« (GW 1, 93, WM 83), der dergestalt »die Sakralisierung des Künstlertums« (GW 1, 99, WM 88) entspricht; kennzeichnend für sie ist »der ins Pseudoreligiöse gesteigerte Begriff »Kunst« selbst, die »Emporsteigung der Kunst zur Bildungsreligion« (GW 2, 471, WM 535).

¹⁰² GW 1, 89 (WM 79).

¹⁰³ GW 1, 88 (WM 78). (Herv. Verf.)

Die Selbstbegründung der Ästhetik als Philosophie der Kunst versteht diese am Leitfaden eines ontologischen Gegensatzes.

»Die Abdrängung der ontologischen Bestimmung des Ästhetischen auf den Begriff des ästhetischen Scheins hat also ihren theoretischen Grund darin, daß die Herrschaft des naturwissenschaftlichen Vorbildes zur Diskreditierung aller Erkenntnismöglichkeiten führt.«¹⁰⁴

Soll aber, so fragt Gadamer,

»in der Kunst keine Erkenntnis liegen? Liegt nicht in der Erfahrung der Kunst ein Anspruch auf Wahrheit, der von der Wissenschaft gewiß verschieden, aber ebenso gewiß ihm nicht unterliegen ist? Und ist nicht die Aufgabe der Ästhetik darin gelegen, eben das zu begründen, daß die Erfahrung der Kunst eine Erkenntnisweise eigener Art ist [...], aber doch Erkenntnis, das heißt Vermittlung von Wahrheit?«¹⁰⁵

3.4 Die Ontologie des Kunstwerks

Eine erste unvoreingenommene Reflexion, die sich in Hinterfragung der ästhetischen Unterscheidung an dem orientiert, was da in der Begegnung mit dem Kunstwerk in Wirklichkeit geschieht, und die dementsprechend den phänomenologisch gereinigten Erfahrungsbegriff in genuiner phänomenologischer Naivität ins Werk setzt, erfährt schon in dieser Hinsicht Wesentliches: »Nun lehrt aber der *phänomenologische* Rückgang auf die ästhetische *Erfahrung*, daß diese gar nicht aus solchem Bezug [sc. dem von Schein und Wirklichkeit] denkt und vielmehr in dem, was sie erfährt, die eigentliche Wahrheit sieht.«¹⁰⁶ Die Handlung eines Schauspiels läßt z.B. »kein Vergleichen mit der Wirklichkeit als dem heimlichen Maßstab aller abbildlichen Ähnlichkeit mehr zu. Sie ist über allen solchen Vergleich hinausgehoben – und damit auch über die Frage, ob denn das alles wirklich sei –, weil aus ihr eine überlegene Wahrheit spricht.«¹⁰⁷ Die Wahrheit, die hier gemeint ist, ist die der eigenen Welt des Zuschauers, und zwar »der religiösen und sittlichen Welt« (diese Dimensionen gingen ja, wie wir uns erinnern, im ästhetischen Bewußtsein verloren), »in der er lebt«; es ist diese Wahrheit, »die sich vor ihm darstellt und in der er sich erkennt.«¹⁰⁸ Es geht auf jeden Fall um Wahrheit und Erkenntnis

Die positive Aufbau-Arbeit, die Gadamer im Anschluß an die kritische Auseinandersetzung des vom ästhetischen Bewußtsein vollzogenen Kunstverständnisses entwickelt und die in jener Kritik implizite schon enthalten ist, soll im folgen-

¹⁰⁴ GW 1, 89f. (WM 79f.).

¹⁰⁵ GW 1, 103 (WM 92). Vgl. 2 (WM XXVIII): »Daß an einem Kunstwerk Wahrheit erfahren wird, die uns auf keinem anderen Wege erreichbar ist, macht die philosophische Bedeutung der Kunst aus [...]«. Ferner GW 1, 47 (WM 39): »Aber geht es an, den Begriff der Wahrheit der begrifflichen Erkenntnis vorzubehalten? Muß man nicht auch anerkennen, daß das Kunstwerk Wahrheit habe?«

¹⁰⁶ GW 1, 89 (WM 79). (Herv. Verf.).

¹⁰⁷ GW 1, 117 (WM 107).

¹⁰⁸ GW 1, 133 (WM 122).

den vor allem im Blick auf Gadamer's abweichende Grundstellung zur Diskussion gestellt werden. Dabei wird sich die Diskussion, um die »Wiedergewinnung«, d.h. die Neuaneignung überlieferter ästhetischer Begriffe aufzuzeigen, an der Erörterung des »Spiels«, der »Mimesis« und des »Bildes« orientieren.

Zunächst muß man im Auge behalten, daß die Erörterung in ihrem Anfang bei einer Absage an das der erkenntnistheoretischen Perspektive eigene Subjekt-Objekt-Schema einsetzt. Wenn Gadamer zur Entfaltung seiner Ontologie des Kunstwerks das »Spiel als Leitfaden der ontologischen Explikation« nimmt (so der Titel des ersten Kapitels), so läßt er immerhin gleich anfangs keinen Zweifel darüber aufkommen, daß Spiel hier nicht etwa in dem überlieferten Gegensatz »Spiel-Wirklichkeit« verstanden wird; es kommt ihm vielmehr darauf an, »diesen Begriff von der subjektiven Bedeutung abzulösen, die er bei Kant und Schiller hat und die gesamte neuere Ästhetik und Anthropologie beherrscht.«¹⁰⁹ Wesentlich ist vor allem, daß im Spiel kein Subjekt und kein Objekt einander gegenüberstehen – »es ist kein Subjekt dabei festgehalten, das da spielt.«¹¹⁰ »Die Seinsweise des Spieles läßt nicht zu, daß sich der Spielende zu dem Spiel wie zu einem Gegenstande verhält.«¹¹¹ Wäre dies der Fall, so bliebe der Spielende sich selbst identisch, wie es beim Verhalten eines erkenntnistheoretisch eingestellten Subjekts zu einem naturwissenschaftlichen Gegenstand gemäß dem oben wiederholt Gesagten ja auch geschieht. Der Spielende geht demgegenüber im Spiel völlig auf. Eine wohl »subjektiv« zu nennende »Unterscheidung seiner selbst von dem Spiel« kann nicht als »das wahrhafte Sein des Spiels« angesehen werden: »Das Spiel selbst ist vielmehr derart *Verwandlung*, daß für niemanden die *Identität* dessen, der da spielt, fortbesteht.«¹¹²

¹⁰⁹ GW 1, 107 (WM 97).

¹¹⁰ GW 1, 109 (WM 99).

¹¹¹ GW 1, 108 (WM 97).

¹¹² GW 1, 117, WM 107 (Herv. Verf.). Dies soll mit den folgenden, oben gemachten Formulierungen verglichen werden: »Wo etwas verstanden wird, dort kann der Verstehende nicht mit sich selbst *identisch* bleiben, sondern er selbst wird in seinem Sein vom je Verstandenen wesentlich mit betroffen« (Text nach Anm. 18 oben: Bezug auf das für die Hermeneutik zentralen Verstehensbegriff); »Die von ihm [dem naturwissenschaftlichen Experiment] gezielte »Objektivität« setzt eine vorherige Trennung von Subjekt und Objekt voraus, wobei das Subjekt das Objekt von sich selbst entfernt, es sich selbst gegenüberstehen, somit es allererst zum »Gegenstand« werden läßt; und das zwecks eines Wissens, durch das sich das Objekt kontrollieren, herrschen läßt, während das Subjekt sich selbst *identisch* bleibt« (Text nach Anm. 38 oben); »Daß die Geisteswissenschaften im Element der Bildung begründet werden, besagt, daß es hier nicht wie in den Naturwissenschaften bloß um Kenntnisse oder deren Bereicherung geht (Kenntnisse die dann der Beherrschung der Natur dienen, während man sich selbst *identisch* bleibt), sondern um Kenntnisse, durch die man ge-bildet wird, und zwar im doppelten Sinne: ein gebildeter Mensch hat nämlich nicht nur Kenntnisse, sondern er wird durch sie zugleich zu einem *verwandelten* Menschen« (Text nach Anm. 78 oben). Das Spiel hat mit der Bildung auch dieses gemeinsam, daß »die Bewegung, die Spiel ist, [...] kein Ziel [hat], in dem sie endet«; ebensowenig kennt nun die Bildung »außerhalb ihrer gelegene Ziele« (GW 1, 109, 17, WM 99, 9). Wenn gegen so etwas wie »Bildungsziel« Gadamer Mißtrauen bewahrt, so könnten wir sagen, so etwas wie »Spielsziel« wäre ebenso ein offensichtliches Mißverständnis (etwa in der Form der Frage: »Weshalb, zu welchem Zweck wird das Schauspiel gespielt?«)

Dem ontologischen Kunstverständnis kann nun das Spiel insofern als Leitfaden zugrundegelegt werden, als auch »das Kunstwerk kein Gegenstand ist, der dem für sich seienden Subjekt gegenübersteht.«¹¹³ Und ebensowenig ist es etwas, das den es Erfahrenden identisch sein läßt, sondern ihn vielmehr (wie bereits mehrmals zitiert) von Grund auf »verwandelt«. Gadamer präzisiert nun den Begriff der Verwandlung dahin – und verleiht ihm dadurch zugleich mehr Prägnanz –, daß er ihn von dem der Veränderung unterscheidet. »Mit Veränderung wird [...] immer gedacht, daß das, was sich da verändert, zugleich als dasselbe bleibt [...]. So total es sich verändern mag, es verändert sich etwas an ihm. [...] *Verwandlung* dagegen meint, daß *etwas auf einmal und als ganzes ein anderes ist*, so daß *dies andere*, das es als Verändertes ist, *sein wahres Sein ist*, dem gegenüber sein früheres Sein *nichtig* ist.«¹¹⁴ So wenig ist das Spiel der Wirklichkeit gegenübergestellt, daß diese vielmehr gerade *als* Spiel verstanden und charakterisiert werden muß.¹¹⁵

Von hier aus gesehen gewinnt die Absage an das ästhetische Bewußtsein – an seine »Unverbindlichkeit«,¹¹⁶ seine »uneingeschränkte Souveränität über alles«,¹¹⁷ an die ihm eigene »beruhigte Distanz, in der ein bürgerliches Bildungsbewußtsein seinen Bildungsbesitz genoß«,¹¹⁸ und dies in einer »Simultaneität«, die [...] das Zugleichsein und die Gleich-Gültigkeit verschiedener ästhetischer Erlebnisgegenstände in einem Bewußtsein« meint¹¹⁹ – wesentlich an Klarheit. Wenn die Erfahrung der Kunst eine totale Verwandlung des Seins des Erfahrenden erwirkt, so wird verständlich, warum Gadamer kurz vorher sagen konnte: »Die Erfahrung der Kunst soll nicht in ein Besitzstück ästhetischer Bildung umgefälscht und damit in ihrem eigenen Anspruch *neutralisiert* werden.«¹²⁰ Um es einmal mit Heideggerschen Begriffen auszudrücken: das ästhetische Bewußtsein erweist sich in der dargestellten radikalisierten Perspektive Gadamers als ein fernes und zugleich entfremdetes, ebenso neutralisiertes Derivat jener ursprünglichen Erfahrung des Kunstwerks, jener Begegnung mit ihm, die den Menschen allererst in sein Sein einsetzt. Von da aus gesehen wird der eingangs zitierte Rückblick Gadamers erst in seiner voller Bedeutung verständlich:

»Denn in ihnen [den Geisteswissenschaften] ist es wiederum die Kunst, welche die grundlegenden Fragen des Menschseins in einzigartiger Weise zur Erfahrung bringt [...].«¹²¹

Daß für dieses in Abwendung von der Neutralität des ästhetischen Bewußtseins gewonnene und im Gegenzug zu ihm entwickelte Kunstverständnis das Beispiel

¹¹³ GW 1, 108 (WM 98).

¹¹⁴ GW 1, 116, WM 106 (Herv. Verf.) Diesen Vorgang nennt Gadamer »Verwandlung ins Gebilde«.

¹¹⁵ Vgl. GW 1, 118 (WM 108).

¹¹⁶ GW 1, 103 (WM 92).

¹¹⁷ GW 1, 95 (WM 85).

¹¹⁸ »Selbstdarstellung«, GW 2, 495. Vgl. GW 1, 137 (WM 126).

¹¹⁹ GW 1, 132 (WM 121).

¹²⁰ GW 1, 105 (WM 94). (Herv. Verf.)

¹²¹ Siehe Anm. 2 oben.

des Tragischen leitend wird, ist verständlich. Das Tragische wird in diesem Zusammenhang sogar als »ästhetisches Grundphänomen« angenommen.¹²² Denn »die Tatsache, daß der Zuschauer in die Wesensbestimmung der Tragödie mithineigenommen wird«,¹²³ vermag in besonderer Weise die Distanziertheit und die Neutralität des (genießenden) ästhetischen Bewußtseins als unglaublich zu entlarven. Es wird zugleich aber ein anderes sichtbar: die wesentliche Zugehörigkeit des Zuschauers zum Spiel.¹²⁴ Das Kunstwerk ist sowenig das »reine Kunstwerk«,¹²⁵ das »Kunstwerk an sich«¹²⁶ – wie das ästhetische Bewußtsein bzw. die ihm eigene ästhetische Unterscheidung es im Zustand zeitloser Simultaneität, in Abstraktion von allen Zugangbedingungen anvisiert –, daß ihm im Gegenteil der Zuschauer schlechthin zugehört. Symptomatisch und wegweisend für Gadamer ist in dieser Hinsicht schon, daß Aristoteles »in die Wesensbestimmung der Tragödie die Wirkung auf die Zuschauer mitaufnahm«.¹²⁷ Wohlgermerkt: in die »Wesensbestimmung« der Tragödie – die »Wirkung auf die Zuschauer« ist also nicht etwa ein ergänzender, nebensächlicher, dem Wesen wohl gleichgültiger Charakter. So kann Gadamer zu folgenden Thesen gelangen: »Der Zuschauer ist ein Wesensmoment des Spieles selber, das wir *ästhetisch* nennen;«¹²⁸ »das Sein des Kunstwerks [ist] Spiel [...], welches sich erst mit der Aufnahme durch den Zuschauer vollendet.«¹²⁹ Das Schauspiel »ist wie offen nach der Seite des Zuschauers. In ihm erst gewinnt es seine ganze Bedeutung.«¹³⁰

Wenn »in die Wesensbestimmung« des Kunstwerks »die Wirkung auf die Zuschauer« mitaufgenommen werden muß, dann kann die *Wirkung* des Werks unmöglich von ihm selbst getrennt werden.¹³¹ Damit steht in seinen Grundzügen schon der ganze für die Hermeneutik Gadamers zentrale Begriff der *Wirkungsgeschichte* vor uns: da dieser Begriff im Zweiten Teil des Werks, welcher der eigentlich geisteswissenschaftlich-hermeneutischen Thematik gilt, zur grundlegenden Stellung avanciert,¹³² haben wir da einen weiteren Beleg dafür, wie die hermeneutischen Grundbegriffe Gadamers im Ausgang von und in Orientierung an der begrifflichen Fassung der Erfahrung der Kunst entwickelt werden, um dann eine

¹²² GW 1, 134 (WM 123).

¹²³ GW 1, 134 (WM 123).

¹²⁴ GW 1, 134f. Vgl. 114f., 129, 131 (WM 123f., 104, 118, 119). Die Sachlage der Zugehörigkeit des Zuschauers zur Sache als Teilhabe an ihr wird für den hermeneutischen Wahrheitsbegriff maßgeblich bestimmend; siehe unten das Ende des Beitrags.

¹²⁵ GW 1, 91 (WM 81).

¹²⁶ GW 1, 161 (WM 149).

¹²⁷ GW 1, 134 Vgl. 133 (WM 123, 122).

¹²⁸ GW 1, 133 (WM 122). (Herv. Verf.)

¹²⁹ GW 1, 169 (WM 156). (Herv. Verf.)

¹³⁰ GW 1, 115 (WM 104f.).

¹³¹ Siehe auch GW 1, 153 (WM 141): Es ist nicht so, »daß das Werk an sich« wäre und die Wirkung eine je andere ist – das Kunstwerk selbst ist es, was sich unter je veränderten Bedingungen anders darbietet.«

¹³² Vgl. GW 1, 307ff. (WM 286ff.)

»Ausweitung« auf die Geisteswissenschaften zu erfahren.¹³³ Das Kunstwerk ist nicht, wie das ästhetische Bewußtsein meint, ein geschichtsloses ideales Gebilde, das einen eigenständigen, wohl übergeschichtlichen Sinn hat, für das somit die Rezeption, das jeweilige Aufgenommenwerden, die jeweiligen geschichtlichen Zugänge gleichgültig bleiben – sondern es wird vielmehr das, was es ist, eigentlich erst im jeweiligen Aufgenommenwerden. Die Rezeption macht das Wesen des Kunstwerks mit aus. Dies soll jedoch nicht nur für die Erfahrung der Kunst, sondern auch für die Erfahrung der geschichtlichen Überlieferung, der Tradition im allgemeinen gelten; und diese Einsicht leitet die kunstphilosophische Thematik zur eigentlich geisteswissenschaftlich-hermeneutischen über. Die Behauptung, »Der Spielende erfährt das Spiel als eine ihn *übertreffende Wirklichkeit*,¹³⁴ läßt sich über das Spiel hinaus maßgeblich auf die Kunst beziehen, dann aber nicht weniger auf die geschichtliche Überlieferung überhaupt. Sie hat dabei einen stillschweigend negativ-polemischen Sinn, der folgendermaßen expliziert werden kann: »Der Spielende erfährt das Spiel [nicht so sehr als einen Gegenstand, der ihm gegenübersteht und den er so »objektiv« erkennen könnte, sondern er erfährt es vielmehr] als eine ihn *übertreffende Wirklichkeit*. Das Spiel des Kunstwerks bzw. dieses selbst erweist sich gegenüber dem es Erfahrenden als eine ihn »*übertreffende Wirklichkeit*, in dessen Spiel der Erfahrende einfach hineingenommen wird, ohne es je objektivierend zum Gegenstand distanzierter Erkenntnis machen zu können; von daher gewinnen wir nun den Leitfaden für die Explikation der Struktur dessen, was Erfahrung der Geschichte bzw. der in ihr überlieferten Tradition ist.¹³⁵

Angesichts der ontologischen Abwertung der Kunst, die sie durch das ästhetische Bewußtsein erfahren hatte und die zu ihrer Ausweisung aus dem Bereich der Erkenntnis und Wahrheit führte, ist es besonders beachtenswert, daß Gadamer die Wiedergewinnung ihrer ontologischen Relevanz z.T. durch die Neuinterpretation eben jener Begriffe durchzuführen unternimmt, die früher gerade ihrer ontologischen Abwertung dienten. Hiermit wird, wie schon erwähnt, eine wahrliche Destruktion-Arbeit im Sinne Heideggers geleistet. In unserem Zusammenhang soll des weiteren nur auf die Begriffe »Nachahmung« und »Bild« eingegangen werden.

¹³³ Die »Kritik der traditionellen Ästhetik« stellt für Gadamer nur einen »Durchgang zur Gewinnung eines Kunst und Geschichte gemeinsam umschließenden Horizontes« dar (GW 1, 141, WM 130).

¹³⁴ GW 1, 115 (WM 104).

¹³⁵ Vgl. GW 1, 286 (WM 266): »Wir stehen [...] ständig in Überlieferung, und dieses Darin stehen ist kein vergegenständlichendes Verhalten, so daß das, was die Überlieferung sagt, als ein anderes, Fremdes wäre – es ist immer schon ein Eigenes, Vorbild und Abschreckung, ein Sichwiedererkennen [...].« Vgl. hierzu noch »Probleme der praktischen Vernunft« (1980), GW 2, 319-329; hier 323: »Das Wesentliche in den »Geisteswissenschaften« ist nicht die Objektivität, sondern die *vorgängige Beziehung* zum Gegenstande. Ich würde für diesen Bereich des Wissens das Ideal der objektiven Erkenntnis [...] durch das Ideal der *Teilhabe* ergänzen, Teilhabe an den wesentlichen Aussagen menschlicher Erfahrung, wie sie in *Kunst* und *Geschichte* sich ausgeprägt haben. Das ist in den Geisteswissenschaften das eigentliche Kriterium für Gehalt oder Gehaltlosigkeit ihrer Lehren.« (Herv. Verf.)

Beide Begriffe scheinen auf den ersten Blick ihrem herrkömmlichen Sinne nach Bezug auf eine »wahre Wirklichkeit«, oder, wie Gadamer sagt, »Bezug auf ein eigentliches Sein« vorauszusetzen¹³⁶ (das sie eben »nachahmen« bzw. »abbilden«) und deshalb wie naturgemäß dazu berufen zu sein, der genannten Abwertung zu dienen. Eben deshalb kommt dem Versuch, sie ontologisch umzuinterpretieren und auf diese Weise »wiederzugewinnen«, besondere Wichtigkeit zu.

Spiel und Nachahmung verweisen gegenseitig aufeinander, wobei sich der Begriff der Nachahmung dadurch auszeichnet, daß er schon der antiken Kunsttheorie zugrundegelegt wurde. Gadamer geht davon aus, daß Nachahmung sehr wohl einen »Erkenntnisinn« hat, nur muß man in genuiner phänomenologischer Naivität zusehen. Dann sieht man nämlich folgendes: »Nachahmend beginnt das kleine Kind zu spielen, indem es bestätigt, was es kennt und sich selbst damit bestätigt.«¹³⁷ Die Nachahmung ist selber ein Spiel, und wie das Spiel ist auch die Nachahmung eine Darstellung, in der das Dargestellte da ist.«¹³⁸ »Wer etwas nachahmt, läßt das da sein, was er kennt und wie er es kennt.«¹³⁹ Eben dies macht nun den Erkenntnisinn der Mimesis aus, daß sie *Wiedererkennung* ist.¹⁴⁰ Dabei muß jedoch der Charakter der Wiedererkennung richtig (d.h. phänomenologisch-hermeneutisch geläutert) verstanden werden; er ist nicht einfach eine Art »Wiederholung« – Wiederholung dessen, was man schon kennt, und was demzufolge nichts Neues bringt. Ganz im Gegenteil. Bei genauerem Hinsehen erweist sich das Wiedererkennen als eigentliches Erkennen. Gadamer rekurriert an diesem Punkt, um nachzuweisen, daß Mimesis einen Erkenntnisinn hat, an Platos Konzept des Erken-

¹³⁶ Vgl. GW 1, 89 (WM 79), wo Gadamer den Begriff der Nachahmung auch ausdrücklich erwähnt.

¹³⁷ GW 1, 119 (WM 108).

¹³⁸ Vgl. GW 1, 119 (WM 108). Darstellung ist ein Grundbegriff der Kunsttheorie, ja der ganzen Hermeneutik Gadamer's, der eine eigene Untersuchung wert wäre, auf den aber hier nicht näher eingegangen werden kann. »Das Spiel ist wirklich darauf beschränkt, sich darzustellen. Seine Seinsweise ist also Selbstdarstellung.« (GW 1, 113, WM 103). Später wird die »Seinsart des Kunstwerkes«, ja »das ästhetische Sein« selbst als »Darstellung« bzw. »Sichdarstellen« charakterisiert (GW 1, 121, 492, WM 110, 463). Wesentlich für diesen Begriff ist das Fehlen der »Zweckzusammenhänge« (GW 1, 113, WM 103), und dies führt ihn in die Nähe der Parallele zwischen Spiel und Bildung (vgl. Anm. 113 oben). »Was wir mit »Darstellung« meinen«, so lautet eine charakteristische Stelle, »ist [...] ein universelles ontologisches Strukturmoment des Ästhetischen, ein Seinsvorgang und nicht etwa ein Erlebnisvorgang, der im Augenblick der künstlerischen Schöpfung geschähe und von dem aufnehmenden Gemüt jeweils nur wiederholt würde.« (GW 1, 164, WM 152). Ein anderer wesentlicher Aspekt der Darstellung liegt darin, eine Art Wiederholung des Gleichen zu sein. »Die Darstellung hat auf eine unauflösbare, unauslöschliche Art den Charakter der Wiederholung des Gleichen. Wiederholung meint freilich nicht, daß etwas im eigentlichen Sinne wiederholt, d.h. auf ein Ursprüngliches zurückgeführt würde. Vielmehr ist jede Wiederholung gleich ursprünglich zu dem Werk selbst.« (GW 1, 127f., WM 116)

¹³⁹ GW 1, 118 (WM 108).

¹⁴⁰ GW 1, 119 (WM 108). Wenn jemand einen Anderen »nachahmt«, können wir nur sofern erraten, daß es da um Nachahmung geht, als wir denjenigen, der da »nachgeahmt« wird, schon kennen. Dann aber ist es wirklich so, daß bei der Nachahmung schon vorherige Kenntnisse ins Spiel kommen müssen, und daß andererseits die Nachahmung denjenigen da sein läßt, den er kennt und wie er ihn kennt.

nens als »Anamnesis« und gibt ihm zugleich einen prägnanten phänomenologisch-hermeneutischen Sinn. »Das »Bekannte« kommt erst in sein wahres Sein und zeigt sich als das, was es ist, durch seine Wiedererkennung.«¹⁴¹ »Wiedererkennen ist nicht ein bloß zweites Erkennen nach einem ersten Kennenlernen. Es ist qualitativ anderes. Wo etwas wiedererkannt wird, da hat es sich schon aus der Einmaligkeit und Zufälligkeit der Umstände, in denen es begegnete, befreit.«¹⁴²

Nachahmung ist demnach weniger »abbildende Wiederholung«, als vielmehr Erkennen, ja wesentliches Erkennen oder »Erkenntnis des Wesens«.¹⁴³ Im Wiedererkennen gibt es nicht nur u.a. auch ein Erkennen, viel eher umgekehrt: Alles Erkennen, was diesen Namen verdient, ist Wiedererkennen. Durch es wird »mehr erkannt [...] als nur das Bekannte«.¹⁴⁴ Diese hermeneutische Auffassung des Erkennens (hermeneutisch in dem Sinne, daß sie sich stillschweigend auf den Begriff des Vorverständnisses, hier: des Bekannten, stützt) impliziert, daß erkannt werden kann eigentlich nur, was vorher schon irgendwie bekannt ist. Die von Gadamer geschilderte Sachlage kann als hermeneutisches Grundverhältnis in dem Sinne bezeichnet werden, in dem Hermeneutik ihre eigene Existenz einer eigentümlichen Spannung bzw. »Zwischenstellung« verdankt: »Sie spielt zwischen Fremdheit und Vertrautheit. [...] In diesem Zwischen ist der wahre Ort der Hermeneutik.«¹⁴⁵ Dieses Verhältnis zwischen Bekanntem und Erkanntem war bereits Hegel nicht »unbekannt«¹⁴⁶ und bringt Heideggers Auffassung des Verhältnisses zwischen Verstehen und Auslegen, gemäß der Auslegung als »Ausbildung des Verstehens« sich »je schon im Verstandenen bewegen und aus ihm her sich nähren muß«,¹⁴⁷ nicht nur angemessen, sondern auf eine neue und beeindruckende Weise wieder zur Geltung. Das völlig Unbekannte kann demnach unmöglich »Gegenstand« des Erkennens werden.¹⁴⁸

Vor dem Hintergrund dieser phänomenologisch-hermeneutischen Explikation des ursprünglichen Sinnes der Mimesis ist diese alles andere als bloße, jedes Erkenntniswerts befreite »Nachahmung«. »Mimesis ist [...] nicht so sehr, daß etwas auf ein anderes verweist, das sein Urbild ist, sondern daß etwas in sich selbst als

¹⁴¹ GW 1, 119 (WM 109).

¹⁴² »Dichtung und Mimesis« (1972), GW 8, 80-85; hier 83.

¹⁴³ GW 1, 120: Vgl. ebd.: »Wer nachahmt, muß weglassen und hervorheben.« Siehe noch ebd., S. 119: In der Wiedererkennung tritt das, was wir kennen, gleichsam wie durch eine Erleuchtung aus aller Zufälligkeit und Variabilität der Umstände, die es bedingen, heraus und wird in seinem Wesen erfaßt.« (Herv. Verf.)

¹⁴⁴ GW 1, 119 (WM 109).

¹⁴⁵ GW 1, 300 (WM 279).

¹⁴⁶ Vgl. G.W.F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, neu hrsg. von H.-F. Wessels und H. Clairmont, mit einer Einleitung von W. Bonsiepen. Meiner, Hamburg 1988, S. 25: »Das Bekannte überhaupt ist darum, weil es bekannt ist, nicht erkannt.« Voraussetzung dieser Forderung Hegels nach Erkennen ist offensichtlich, daß erst das schon vorher Bekannte erkannt werden kann. Vgl. noch ebd., 11: »[...] das Verständige ist das schon Bekannte und das Gemeinschaftliche der Wissenschaft und des unwissenschaftlichen Bewußtseins [...]«.

¹⁴⁷ *Sein und Zeit*, 148, 152.

¹⁴⁸ Siehe bei Heidegger auch: *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs*, 222: »Alles Erkennen ist nur Aneignung und Vollzugsart des schon durch andere primäre Verhaltungen Entdeckten.«

Sinnhaftes da ist.«¹⁴⁹ Man muß die ästhetische Unterscheidung außer Kraft setzen, um so vor allem die richtige »ästhetische Nichtunterscheidung« sehen zu können.¹⁵⁰ Bei diesem erneuten Sinn von Mimesis sollte man eigentlich auch den Begriff der Nachahmung weglassen: »Das Mimische ist und bleibt ein Urverhältnis, in dem nicht so sehr Nachahmung als vielmehr *Verwandlung* geschieht.«¹⁵¹ Verwandlung ist, wie oben gesehen, ein eminent ontologischer Begriff, mit dem das eigentliche, das wahre Sein dessen gemeint ist, was da »auf einmal und als ganzes ein anderes ist«.

Die Wiedergewinnung des Erkenntnis sinnes der Kunst am Leitfaden des Spiels- und Mimesisbegriffes mündet also in das verblüffende Ergebnis, das die Kunst gegenüber ihrer ontologischen Abwertung, die sie im ästhetischen Bewußtsein erfahren hatte, nun nicht nur ins Reich der Erkenntnis wieder angenommen werden könne, derart, daß sie gleichsam als ein Einwohner dieses Reiches wieder zugelassen wird, sondern daß sie gleichsam zum Haupt dieses Reiches avanciert. »Nachahmung hat [...] als Darstellung eine ausgezeichnete Erkenntnisfunktion.« »In Wahrheit ist in der Darstellung der Kunst *Wiedererkenntnis* am Werk, die den Charakter echter *Wesenserkenntnis* hat, und das ist gerade dadurch, daß Plato alle Wesenserkenntnis als Wiedererkenntnis versteht, sachlich begründet worden: Aristoteles konnte die Poesie philosophischer nennen als die Historie.«¹⁵² Nachahmung ist so wenig »bloß Wiederholung«, daß sie vielmehr als »Hervorholung« zu charakterisieren ist.¹⁵³ In der Darstellung des Spieles [...] wird hervorgeholt und ans Licht gebracht, was sich sonst ständig verhüllt und entzieht.«¹⁵⁴

Das im Zusammenhang der Nachahmung Ausgeführte gilt nun ebenso vom Begriff des Bildes. Was Gadamer etwas provozierend – und »mit bewußter Künstlichkeit«¹⁵⁵ – die ästhetische Nichtunterscheidung nennt, ist auch »ein Wesenszug aller Bilderfahrung«.¹⁵⁶ Die im Spiel der Darstellung erscheinende Welt steht nicht wie ein Abbild neben der wirklichen Welt, sondern ist diese selbst in der gesteigerten Wahrheit ihres Seins.¹⁵⁷ Die ontologische Relevanz (genannt »Seinsvalenz«) des Bildes wird von seinem Unterschied vom Abbild her sichtbar gemacht. Während das Abbild nur »ein verschwindendes Sein« hat, indem sich seine Funktion darin erschöpft, im Verweisen auf das Original, das Urbild, sich selbst aufzuheben (das ist z.B. der Fall bei einem Paßfoto), als Mittel mit der Erreichung seines Zwecks zu verschwinden, ist das Bild dagegen etwas, dessen Bestimmung

¹⁴⁹ »Dichtung und Mimesis«, GW 8, 85.

¹⁵⁰ GW 8, 85; GW 1, 122 (WM 111).

¹⁵¹ GW 8, 85. Vgl. GW 1, 120 (WM 109).

¹⁵² GW 1, 120 (WM 110). Der letzte Teil des Satzes läßt sich m.E. auch als eine Erklärung dafür lesen, warum die Kunstthematik der Historie (also die Geisteswissenschaften) vorausgehen muß.

¹⁵³ GW 1, 120 (WM 109).

¹⁵⁴ GW 1, 118 (WM 107). In dieser Charakterisierung ist Heideggers Wahrheitsbegriff als Unverborgenheit ohne weiteres am Werk.

¹⁵⁵ »Dichtung und Mimesis«, GW 8, 85.

¹⁵⁶ GW 1, 144 (WM 132).

¹⁵⁷ GW 1, 142 (WM 130).

nicht und nie »in seiner Selbstaufhebung« liegen kann.¹⁵⁸ »Hier ist das Bild selber das Gemeinte [...]«. ¹⁵⁹ Denn die Intention des Bildes geht auf »die ursprüngliche Einheit und Nichtunterscheidung von Darstellung und Dargestelltem«. ¹⁶⁰ In diesem Sinne ist das Verhältnis des Bildes zum Urbild ein wesentlich anderes als im Falle des Abbildes. Letzteres tritt in seiner Verweisungsfunktion hinter dem Urbild ganz zurück, das Bild dagegen ist das, worin das Urbild zur Darstellung kommt und dadurch »gleichsam einen Zuwachs an Sein« erfährt. ¹⁶¹ Das Bild hat sogar »eine Eigenständigkeit, die sich auch auf das Urbild auswirkt«, in dem Sinne nämlich, daß »erst durch das Bild das Urbild eigentlich zum Ur-bilde wird, d.h. erst vom Bilde her wird das Dargestellte eigentlich bildhaft«. ¹⁶² So paradox es klingt: Das Urbild wird erst vom Bilde her zum Bilde – und doch ist das Bild nichts als die Erscheinung des Urbildes. ¹⁶³ Das Bild ist verweisend, jedoch nicht derart, wie ein Zeichen oder ein Symbol, die zwar auch etwas Bildhaftes an sich haben, von sich aber wegweisen, indem bei ihnen »das Nichtgegenwärtige allein das Gemeinte ist« (Zeichen) oder etwas, was »nicht anwesend ist«, im Vertreten gegenwärtig wird (Symbol); ¹⁶⁴ sondern so, daß »es verweilen läßt«. »Das Bild geht nicht in seiner Verweisungsfunktion auf, sondern hat in seinem eigenen Sein teil an dem, was es abbildet.« ¹⁶⁵ »Wenn wir bei dem Blick auf den Himmel etwa von der Schönheit einer Himmelserscheinung erfüllt werden und bei ihr verweilen, erfahren wir eine Intensionsverschiebung, die ihr Zeichensein [z.B. als Vorzeichen für das Wetter] zurücktreten läßt.« ¹⁶⁶

»Das Bild ist ein *Seinsvorgang* – in ihm kommt Sein zur sinnvoll-sichtbaren Erscheinung« – das ist Gadamer zusammenfassendes Wort über die nunmehr ontologisch rehabilitierte Stellung des Bildes. ¹⁶⁷ Dieses Konzept impliziert eine spekulative Auffassung der Sinnlichkeit, die in die Nähe der Ästhetik Hegels rückt – »Die ›Idealität‹ des Kunstwerks ist nicht durch die Beziehung auf eine Idee als ein nachzunehmendes, widerzugebendes Sein zu bestimmen, sondern wie bei Hegel, als das ›Scheinen‹ der Idee selbst« ¹⁶⁸ –, und ihre Vollendung in der am Ende des Werks skizzenhaft entwickelten Metaphysik des Schönen es findet. ¹⁶⁹

¹⁵⁸ GW 1, 143 (WM 132).

¹⁵⁹ GW 1, 143 (WM 132).

¹⁶⁰ GW 1, 144 (WM 132).

¹⁶¹ GW 1, 145 (WM 133). Vgl. GW 1, 153 (WM 141): »Jedes Bild ist ein Seinszuwachs«, ferner GW 1, 158f. (WM 146f.) Gadamer verwendet auch den Ausdruck »Seinsvorgang« (vgl. z.B. GW 1, 148f., 152, 156, 164, WM 137, 140, 144, 152).

¹⁶² GW 1, 146f. (WM 135)

¹⁶³ GW 1, 147 (WM 135).

¹⁶⁴ GW 1, 157, 159 (WM 145, 146).

¹⁶⁵ GW 1, 158 (WM 146). (Herv. Verf.)

¹⁶⁶ GW 1, 157 (WM 145). (Herv. Verf.)

¹⁶⁷ GW 1, 149 (WM 137). (Herv. Verf.)

¹⁶⁸ GW 1, 149 (WM 137).

¹⁶⁹ Vgl. GW 1, 481ff. (WM 452ff.) Darauf wird im voraus GW 1, 164 (WM 152) verwiesen. Vgl. noch »Text und Interpretation« (1983), GW 2, 330-360; hier 360; »Wort und Bild – »so wahr, so seiend« (1992), GW 8, 373-399; hier 380f.

3.5 Literatur, literarische Kunst, literarisches Kunstwerk: eine Grenzstellung?

Oben haben wir daran erinnert, daß Gadamer's Ontologie des Kunstwerks bei seiner Absage an das der erkenntnistheoretischen Perspektive eigene Subjekt-Objekt-Schema einsetzt. Wenn wir nun den Übergang zu Gadamer's Überlegungen über die Literatur herzustellen versuchen, müssen wir ein weiteres in Erinnerung rufen, das zwar mehrfach berührt, nicht aber eigens zum Thema gemacht worden ist. Es geht um den innigen Zusammenhang zwischen diesem erkenntnistheoretischen Schema und der dem ästhetischen Bewußtsein eigenen Losgelöstheit des Kunstwerks von seinen jeweiligen Aufnehmenden und den Bedingungen seiner Entstehung und Aufnahme. Für Gadamer ist es ein »Vorurteil des ästhetischen Bewußtseins [...], demzufolge das eigentliche Kunstwerk das sei, was außer allem Raum und aller Zeit in der Präsenz des Erlebens Gegenstand eines ästhetischen Erlebnisses wäre.« ¹⁷⁰ Demgegenüber haben wir bei der Analyse des Spiels und des Tragischen gesehen, daß nach Gadamer der Zuschauer bzw. die Wirkung des Werks auf ihn dem Werk selbst innigst zugehört. ¹⁷¹

Die Vermutung, die Literatur könne hier doch einen Ausnahmefall darstellen, wird insofern nahegelegt, als bei einem literarischen Kunstwerk »die Lektüre« offenbar »ein Vorgang der reinen Innerlichkeit« ist. ¹⁷² »In ihr scheint die Ablösung von aller Gelegenheit und Kontingenz, wie sie im öffentlichen Vortrag oder in der Aufführung liegen, vollendet.« ¹⁷³ So drängt sich die Frage auf: »Wird nicht die ästhetische Unterscheidung, mit der sich das ästhetische Bewußtsein dem Werk gegenüber auf sich selbst stellt, durch die Autonomie des lesenden Bewußtseins gleichsam legitimiert?« ¹⁷⁴ Denn »von einem jeden Buch [...] läßt sich sagen, daß es für alle und keinen ist.« ¹⁷⁵ Das literarische Kunstwerk ist also als schriftlich fixiertes offensichtlich am ehesten geeignet, die Vorstellung des raum- und zeitlosen an sich seienden Kunstwerks, dem ein ebenso an sich seiender ideal-identischer Sinn zukommt, zu bestätigen.

Abgesehen davon, daß das dieser Vermutung zugrundeliegende Literaturverständnis eine Rückprojektion sein mag, stellt Gadamer fest, daß einem jeden Lesen, sei es laut oder still, als verstehendem Lesen so etwas wie »Betonung, rhythmische Gliederung und dergl.« wesenhaft angehört. Daraus ergibt sich, und dies ist für uns von besonderer Wichtigkeit, daß das Lesen demnach »eine Art von Reproduktion und Interpretation« darstellt. ¹⁷⁶ »Das Bedeutungshafte und sein Verständnis ist offenbar mit dem Sprachlich-Leibhaften so eng verbunden, daß Ver-

¹⁷⁰ GW 1, 163 (WM 151).

¹⁷¹ Siehe oben unsere Rekonstruktion und die Textstellen, die zwischen den Anm. 124 und 132 zitiert sind.

¹⁷² GW 1, 165 (WM 152).

¹⁷³ GW 1, 165 (WM 152).

¹⁷⁴ GW 1, 165 (WM 152).

¹⁷⁵ GW 1, 165 (WM 152).

¹⁷⁶ GW 1, 165f. (WM 153).

stehen immer ein inneres Sprechen enthält.¹⁷⁷ Wenn die Literatur dergestalt »ein ebenso ursprüngliches Dasein in der Lektüre hat, wie das Epos im Vortrag oder das Bild im Anschauen seines Betrachters«, so ist auch sie »gar nicht ohne Bezug zu dem Aufnehmenden«.¹⁷⁸ Auch für die Literatur gilt also, daß sie von der »Kontingenz« der Zugangsbedingungen nicht isolierbar ist.¹⁷⁹ – Vor diesem begrifflichen Hintergrund läßt sich die Perspektive des ästhetischen Bewußtseins von Grund aus in Frage stellen und überwinden: »Das Dasein von Literatur ist nicht das tote Überdauern eines entfremdeten Seins, das der Erlebniswirklichkeit einer späteren Zeit in Simultaneität gegeben wäre.«¹⁸⁰ Die »historische Fragestellung der Literaturgeschichte« wird damit hinfällig, da dieser Prozeß in Wahrheit ein »nie abschließbarer« ist.¹⁸¹ Dieser Begriff wie der der Weltliteratur stellt eher einen normativen als deskriptiven Sinn dar. Die Kanonbildung und die Überlieferung der »Klassiker« ist eine lebendige und zum Vorbild dienende Geschichte. »Literatur [...] bringt daher in jede Gegenwart ihre verborgene Geschichte ein.«¹⁸²

Gadamer faßt dabei den Begriff der Literatur viel weiter als den des literarischen Kunstwerks. Literatur schließt in einem bestimmten Sinne Texte aller Art (religiöse, rechtliche, wirtschaftliche, wissenschaftliche, usw.) in sich, so daß es von da aus gesehen keinen grundsätzlichen Unterschied »zwischen einem literarischen Kunstwerk und irgendeinem anderen literarischen Text« gibt.¹⁸³ In diesem Horizont werden »im Begriff der Literatur nicht nur literarische Kunstwerke, sondern alle literarische Überlieferung überhaupt zusammengefaßt«,¹⁸⁴ denn »an der Seinsweise der Literatur hat alle sprachliche Überlieferung teil«: »Es ist die *Schriftfähigkeit alles Sprachlichen*, die den weitesten Sinn von Literatur umgrenzt.«¹⁸⁵

Literatur ist demnach in dieser Perspektive zugleich der Punkt, »an dem Kunst und Wissenschaft ineinander übergehen«¹⁸⁶ – und dies kraft der »sprachliche[n] Formung«, die »die inhaltliche Bedeutung, die ausgesagt werden soll, zur Wirklich-

¹⁷⁷ GW 1, 166 (WM 153). Lehrreich sind hierzu die weiteren ergänzenden Ausführungen Gadamer in seinem Rückblick 1985: »Alles Lesen geht über das erstarrte Wortspur hinaus auf den Sinn des Gesagten selbst [...] Lesen nennen wir verstehendes Lesen. Das Lesen selbst ist damit schon Auslegen des Gemeinten. [...] Auch wenn Lesen kein Reproduzieren ist, wird doch jeder Text, den man liest, erst im Verstehen verwirklicht.« (»Zwischen Phänomenologie und Dialektik. Versuch einer Selbstkritik«, GW 2, 19).

¹⁷⁸ GW 1, 166 (WM 154).

¹⁷⁹ GW 1, 121 (WM 111).

¹⁸⁰ GW 1, 166 (WM 154).

¹⁸¹ GW 1, 167 (WM 154).

¹⁸² GW 1, 166 (WM 154). Siehe hierzu Heidegger: *Grundprobleme der Phänomenologie* (1919/20), Gesamtausgabe, Bd. 58, hrsg. H.-H. Gander, Frankfurt/Main 1993, 256: »die Geschichte [ist] immer nur von meiner Gegenwart aus verstanden«; ferner *Phänomenologie der Anschauung und des Ausdrucks. Theorie der philosophischen Begriffsbildung*, Gesamtausgabe, Bd. 59, hrsg. v. C. Strube, Frankfurt/Main 1993, 5: »Die Vergangenheit wächst jeder lebendigen Gegenwart in bestimmter Weise und in gewissen Grenzen neu zu«.

¹⁸³ GW 1, 168 (WM 155).

¹⁸⁴ GW 1, 168 (WM 156).

¹⁸⁵ GW 1, 167 (WM 155). (Herv. Verf.)

¹⁸⁶ GW 1, 168 (WM 156).

keit kommen läßt.«¹⁸⁷ Als der Punkt, »an dem Kunst und Wissenschaft ineinander übergehen«, erhält die Literatur von da aus gesehen eine all-umfassende Bedeutung für die ganze Hermeneutik Gadamer's, welche uns zugleich den eigentlichen Sinn der eingangs zitierten Behauptungen über die Wichtigkeit der Literatur für die Aus- und Weiterbildung seiner Hermeneutik etwas näher bringen läßt.

Aus Gadamer's Sicht hat nämlich »die Seinsart von Literatur [...] etwas Einzigartiges und Unvergleichbares«, und stellt sie als solche dem Verstehen als zentralem Anliegen der Hermeneutik »eine spezifische Aufgabe«.¹⁸⁸ Denn, so sagt Gadamer, »es gibt nichts so Fremdes und zugleich Verständnisforderndes wie Schrift. Nicht einmal die Begegnung mit Menschen fremder Zunge kann mit dieser Fremdheit und Befremdung verglichen werden, da die Sprache der Gebärde und des Tones immer schon ein Moment von unmittelbarer Verständlichkeit enthält.«¹⁸⁹ Schrift und was an ihr Teil hat, die Literatur, ist die ins Fremdeste entäußerte Verständlichkeit des Geistes.¹⁹⁰ Wenn, wie oben zitiert wurde, die Hermeneutik ihre eigene Existenz einer eigentümlichen Spannung bzw. »Zwischenstellung« verdankt, indem sie »zwischen Fremdheit und Vertrautheit« spielt, und »in diesem Zwischen [...] der wahre Ort der Hermeneutik« ist,¹⁹¹ so wird das nämliche Zwischen als äußerste Spannung vorbildhaft und maßgeblich eben an Beispiel der Literatur zugänglich. Es ist daher nicht von ungefähr, daß es eben diese Einsicht ist, die die Hermeneutik Gadamer's von der Literatur zur Geisteswissenschaft, von der Erfahrung der Kunst zur Erfahrung der Geschichte überführt. Wenn »das Kunstwerk sich erst in der Darstellung [...] vollendet«, und wenn, demzufolge, »alle literarischen Kunstwerke sich erst in der Lektüre zu vollenden vermögen«, so ergibt sich die Frage: »Gilt das nun auch vom Verstehen *aller Texte*? Vollendet sich der Sinn aller Texte erst mit ihrer Aufnahme im Verstehenden? Gehört, anders gesprochen, das Verstehen zum Sinngeschehen eines Textes ebenso dazu wie das Zu-Gehör-Bringen zur Musik?«¹⁹² An diesem Punkt wird der Übergang zum eigentlich hermeneutischen Teil des Werk hergestellt, und zugleich wird die Schlüsselstellung, die die Kunst bzw. die Literatur betreffenden Überlegungen für die ganze Hermeneutik Gadamer's haben, besonders handgreiflich.¹⁹³

¹⁸⁷ GW 1, 168 (WM 155f.).

¹⁸⁸ GW 1, 168 (WM 156).

¹⁸⁹ GW 1, 168 (WM 156).

¹⁹⁰ GA 1: 168f. (WM 156).

¹⁹¹ GW 1, 300 (WM 279).

¹⁹² GW 1, 169 (WM 156). (Herv. Verf.) Der Lektüre kommt der Charakter eines »Geschehens« zu (GW 1, 166, WM 153).

¹⁹³ Diese »Grenzstellung« oder »Übergangsstellung« der Literatur läßt eine Parallele mit Hegel zu. Wie es oft bemerkt wurde, gibt es eine eigentümliche Spannung innerhalb der Ästhetik Hegel's, die sich daraus ergibt, daß bei seiner Bestimmung des Schönen, es sei »das sinnliche Scheinen der Idee« (G.W.F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Hegel: *Werke in zwanzig Bänden*. Theorie Werkausgabe, hrsg. E. Moldenhauer, K. M. Michel, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1970, Bd. 13, S. 151), »die klassische Kunstform« ganz folgerichtig diejenige sein soll, die das gegenseitige Durchdringen von Idee und Sinnlichkeit, von Geistigkeit und Materialität am ehesten, wie Hegel sagt, als »Einklang« oder »Entsprechen«, oder »Verschmolzensein«, ver-

Das hat aber weitreichende Konsequenzen für die disziplinäre Verschiebung von Ästhetik und Hermeneutik in ihrem Verhältnis zueinander. Wir haben dabei mit einer eigentümlich doppelten, sich komplementär und in gegenseitige Richtungen laufenden Bewegung oder Gegenbewegung zu tun. Diese besteht darin, daß, während der Kunst einerseits eine entscheidende Rolle in der Hermeneutik Gadamer zukommt, andererseits jedoch die theoretische Disziplin, die über sie Rechenschaft zu geben und ihr gerecht zu werden bestimmt ist, d.h. die Ästhetik bzw. das ästhetische Bewußtsein, nicht nur von Grund auf in Frage gestellt und heftig kritisiert, sondern sogar aufgelöst wird. Wenn, wie es in einer späteren Schrift heißt, »die Kunst« [...] keine selbstverständliche und eindeutige Gegebenheit [ist], durch die sich etwas als ein Kunstwerk bestimmt, sondern eine Auffassungsform, die selber ihre geschichtliche Stunde hat,¹⁹⁴ so läßt sich etwas rhetorisch und zugespitzt sagen: Die Ästhetik, wie sie über Kunst in ihrer Autonomie in der charakterisierten Weise im Horizont des ästhetischen Bewußtseins bzw. der diesem eigenen ästhetischen Unterscheidung Rechenschaft abzulegen versuchte, muß sterben; es lebe die Ästhetik als Hermeneutik! – Das scheint mir der Sinn der Behauptungen Gadamer zu sein, die in seiner Erörterung wohl kaum zufälligerweise eben an

wirklich; und diese ist die Skulptur (vgl. ebd., S. 109ff.). In dieser Perspektive sollte die Literatur (Hegel verwendet den Begriff der Poesie oder Dichtkunst) als Verlust oder Auflösung des besagten Gleichgewichts zwischen Geistigem und Sinnlich-Materiellem zugunsten des Ersteren in Betracht kommen und demgemäß abgeschätzt werden. Nun aber hat Hegel gute Gründe, diese Konsequenz nicht zu ziehen, und kraft der Einsicht in die Sprachlichkeit der Dichtung – daß sie nämlich ihre Existenz, ihr eigentliches Element in der Sprache hat – kommt er zum Schluß, die »Dichtkunst ist die allgemeine Kunst« (ebd., S. 123 [Herv. Verf.]; im Kontext: »Die Dichtkunst ist die allgemeine Kunst des in sich freigewordenen, nicht an das äußerlich-sinnliche Material zur Realisation gebundenen Geistes [...]«). Die Poesie, genannt auch »die redende Kunst«, vereinigt sogar für Hegel »die Extreme der bildenden Künste und der Musik auf einer höheren Stufe, in dem Gebiete der geistigen Innerlichkeit selber, in sich« (*Vorlesungen über die Ästhetik III*, Theorie Werkausgabe, Bd. 15, S. 224). Sie ist »die allgemeine Kunst, welche jeden Inhalt, der nur überhaupt in die Phantasie einzugehen imstande ist, in jeder Form gestalten und aussprechen kann« (ebd., S. 233; Herv. im Original). Wir haben also bei Hegel einerseits mit einer klassischen Kunstform, andererseits mit einer allgemeinen Kunstform zu tun. Die Poesie gilt nun für Hegel im Spannungsfeld der skizzierten Perspektive als »diejenige besondere Kunst, an welcher zugleich die Kunst selbst sich auflösen beginnt und [...] ihren Übergangspunkt [...] zur Prosa des wissenschaftlichen Denken erhält« (ebd., S. 234). – Dieser »Übergangspunkt« der Poesie wäre nun in der Perspektive Hegels das, was die »Grenzstellung« der Literatur für Gadamer darstellt; denn auch für Gadamer ist die Literatur »der Punkt, an dem Kunst und Wissenschaft ineinander übergehen« (GW 1, 168, WM 156) – »an der Seinsweise der Literatur hat alle sprachliche Überlieferung teil, [...] auch die Schriften, in denen [...] überlieferte Texte wissenschaftlich bearbeitet und gedeutet werden, mithin das Ganze der Geisteswissenschaften« (GW 1, 167, WM 155) –; und dieser »weiteste Begriff von Literatur« bildet für ihn mithin ebenso den Punkt, der den Gedankengang des Werks von der Erfahrung der Kunst zum »Verstehen aller Texte« überleitet (GW 1, 169, WM 156).

¹⁹⁴ »Zur Fragwürdigkeit des ästhetischen Bewußtseins«, GW 8, 9-17; hier 11 (Herv. Verf.). M.a.W.: es ist jeweils geschichtlich bedingt, daß etwas übergeschichtlich wird. Wie der Historismus (die »objektive Erkenntnis« der Geschichte), oder die »objektive Erkenntnis« überhaupt ihre Stunde hat, so auch die »Kunst« (in der Nachfolge der Historismus-Kritik Heideggers).

diesem Punkt formuliert werden und die oben genannte Doppelbewegung charakteristischerweise zum Ausdruck bringen:

»Die Ästhetik muß in der Hermeneutik aufgehen. [...] Die Hermeneutik muß [...] umgekehrt im ganzen so bestimmt werden, daß sie der Erfahrung der Kunst gerecht wird. Das Verstehen muß als ein Teil des Sinngeschehens gedacht werden [...]«¹⁹⁵

Diese Behauptungen lassen sich aus der Sicht der Hermeneutik Gadamer's dahingehend auffassen: nachdem die Hermeneutik sich an primärer Orientierung an der Thematik der Kunst entfaltet hat, kann die Kunst nunmehr verabschiedet, in ihr selbst aufgehoben werden, ohne das Risiko einzugehen, in ihr völlig zu verschwinden. Denn die Hermeneutik wurde ja vorher imstande gesetzt, der Thematik der Kunst zu entsprechen.¹⁹⁶ Nunmehr kann der Gedankengang eine »Ausweitung« erfahren, die dadurch rechtfertigt wird, daß die »Aufgabe der Hermeneutik« angesichts des Gegensatzes zwischen »Rekonstruktion« und »Integration« im Lichte des »durch das Phänomen der Kunst« Geschilderten zugunsten der »Integration« entschieden wird und damit ins Geisteswissenschaftliche übergeht.¹⁹⁷ Vor dem Hintergrund des besagten Gegensatzes kann die These, »Die Ästhetik muß in der Hermeneutik aufgehen«, nicht zuletzt auch in diesem Sinne interpretiert werden, daß die Ästhetik in die Hermeneutik »integriert« werden soll.

4. Literatur und Philosophie in Weiterführung über »Wahrheit und Methode« hinaus

Bei der Behandlung der Literatur im Hauptwerk wurde das Schwergewicht der Überlegungen auf die systematische Stellung gelegt, die ihr in der Gedankenführung von der Erfahrung der Kunst bis hin zum Verstehen von Texten der geschichtlichen Überlieferung überhaupt zukommt; dementsprechend wurde in dieser Blickrichtung der Unterschied »zwischen einem literarischen Kunstwerk und irgendeinem anderen literarischen Text« bewußt vernachlässigt und zurückgestellt. Zwar war es anerkannt: »Gewiß besteht ein Unterschied zwischen der Sprache der Poesie und der Sprache der Prosa und der »wissenschaftlichen« Sprache.«¹⁹⁸ Jenem Unterschied wurde gleichwohl nicht im einzelnen nachgegangen; der Akzent wurde auf die »tiefe Gemeinsamkeit zwischen allen literarischen Texten« angesichts ihrer sprachlichen Formung gelegt.¹⁹⁹

¹⁹⁵ GW 1, 170 (WM 157).

¹⁹⁶ Vgl. »Ästhetik und Hermeneutik« GW 8, 7, 5: Die Ästhetik ist »ein wichtiges Element der allgemeinen Hermeneutik«, und umgekehrt »schließt Hermeneutik die Ästhetik ein«.

¹⁹⁷ Vgl. GW 1, 170ff. (WM 157ff.) Die im Anschluß an Hegel gewonnene Haupteinsicht ist wohl die, daß »das Wesen des geschichtlichen Geistes nicht in der Restitution des Vergangenen, sondern in der denkenden Vermittlung mit dem gegenwärtigen Leben besteht« (GW 1, 174, WM 161; Herv. im Original).

¹⁹⁸ GW 1, 168 (WM 155).

¹⁹⁹ GW 1, 168 (WM 155).

Die in *Wahrheit und Methode* getroffene »Nichtunterscheidung« – wenn man sich dieses Ausdrucks Gadamer in diesem etwas abweichenden Kontext bedienen darf – »zwischen einem literarischen Kunstwerk und irgendeinem anderen literarischen Text« wird nun in den späteren Schriften allmählich nachgeholt. Ein diesbezügliches Fehlen dürfte wohl Gadamer selber gespürt haben, hieß es doch in unserem oben bereits angeführten Zitat: »Die Theorie der Literatur war es insbesondere, die mir von Anfang an als eine Weiterführung meiner Gedanken vorschwebte [...]«.²⁰⁰ Abschließend wird nun auf diesen Aspekt der Hermeneutik Gadamer kurz eingegangen werden, wobei nur einige wesentliche Hauptzüge hervorgehoben werden sollen. Vom begrifflichen Horizont her, in den sich Gadamer betreffende Charakterisierungen einfügen und die sich hauptsächlich um die Sprachlichkeit kreist, soll in einem letzten Schritt das Verhältnis von Philosophie und Literatur, bzw. Philosophie und Poesie erläutert werden.

4.1 Literarisches Kunstwerk und der engere, normative Begriff der Literatur

Wenn das dem literarischen Kunstwerk (genannt auch das sprachliche Kunstwerk) mit anderen literarischen oder gar schriftlichen Texten Gemeinsame in der »sprachliche[n] Formung« liegt, daß es nämlich sprachlich, aber auch schriftlich verfaßt ist, so ist jedoch die genannte Sprachlichkeit bzw. Schriftlichkeit gegenüber der anderer Texte eine eigentümliche, und das wohl in einem normativen Sinne. »Die normative Auszeichnung« kam zwar kurz auch im Hauptwerk zu Wort, nämlich im Zusammenhang der »Weltliteratur« (»Zugehörigkeit zur Weltliteratur«, so sagte Gadamer, werde »nur einem literarischen Werk zuerkannt [...], das als [...] sprachliches Kunstwerk einen eigenen Rang besitzt [...]«²⁰¹); sie war jedoch, da ja »der Begriff der Literatur sehr viel weiter als der Begriff des literarischen Kunstwerks«²⁰² gefaßt wurde, nicht näher entwickelt.

Es ist nun zunächst eine Differenzierung zwischen der »Fixierung von Gesprochenem« im allgemeinen und jener besonderer Art von ihr, die Text in eminenten Sinne genannt wird, die die Auszeichnung des literarischen Kunstwerks zum Vorschein kommen läßt. Text ist dabei als »das Wort, das eigentlich *sagend* ist«, bestimmt.²⁰³ »Nun gibt es gewiß schriftliche Fixierung von Gesprochenem, auch ohne daß es sich um einen Text im Sinne des Wortes, das da steht, handelte. So sollen etwa alle privaten Aufzeichnungen, Notizen, Nachschriften von Gesprochenem lediglich dem Gedächtnis als Stütze dienen. Hier ist klar, daß die

²⁰⁰ »Zwischen Phänomenologie und Dialektik. Versuch einer Selbstkritik«, GW 2, 4, zitiert oben in Anm. 3.

²⁰¹ GW 1, 167 (WM 154f.).

²⁰² GW 1, 167 (WM 155).

²⁰³ »Von der Wahrheit des Wortes« (1971), GW 8, 37-57; hier 40. (Herv. Verf.) Zum Begriff des »eminenten Textes« und dessen Beziehung zu einer »unvordenklichen Präsenz« siehe Günter Figal: »Vollzugssinn und Faktizität«, in G. Figal: *Der Sinn des Verstehens. Beiträge zur hermeneutischen Philosophie*, Reclam, Stuttgart 1996, 32-44; hier 44.

schriftliche Aufzeichnung erst im Rückgang auf das frische Gedächtnis Leben erhält. Ein solcher Text sagt sich nicht selbst aus und wäre daher, wenn er für sich publiziert würde, nichts, was etwas »sagt«.²⁰⁴

Die sprachliche Form ist demnach dem literarischen Kunstwerk nicht sekundär oder äußerlich, sie ist nicht etwas, das sein Sein im Verschwinden hat. Mit einem ähnlichen Verhältnis hatten wir ja bereits im Falle des Unterschieds des Bildes vom Abbild zu tun. Gegenüber dem Abbild, das nur »ein verschwindendes Sein« hat, indem sich seine Funktion darin erschöpft, im Verweisen auf das Original, das Urbild, sich selbst aufzuheben (wie z.B. im Falle eines Paßfotos), als Mittel mit der Erreichung seines Zwecks zu verschwinden, ist das Bild dagegen etwas, dessen Bestimmung nicht und nie »in seiner Selbstaufhebung« liegen kann.²⁰⁵ Daß diese Parallele ganz in Gadamer's Sinne liegen dürfte, geht schon aus einer Stelle des Hauptwerks deutlich hervor, wo es heißt: »Wort und Bild sind nicht bloße nachfolgende *Illustrationen*, sondern lassen das, was sie darstellen, damit erst ganz sein, was es ist.«²⁰⁶ Aber Gadamer selber hat diese Parallele durch einen Hinweis nachträglich bestätigt: Wenn es im Hauptwerk ein Kapitel der »Seinsvalenz des Bildes« gewidmet wurde, womit gemeint war, daß »der durch das Bild Dargestellte an Sein gewinnt«, ebenso könnte man, so sagte er im Rückblick, »von einer Seinsvalenz des Wortes sprechen«.²⁰⁷ Schriftliche Fixierungen wie etwa private Aufzeichnungen oder Notizen dienen »lediglich dem Gedächtnis als Stütze«, d.h. sie sind als Texte nicht sagend – oder sie sind gar nichtssagend. Dem Wortlaut kommt hier keine eigenständige Bedeutung zu. »Solcher Text ist eben nur die schriftliche Spur einer aus sich lebenden Erinnerung.«²⁰⁸ Daß demgegenüber die sprachliche Form, das Wortsein, beim literarischen Kunstwerk eine ausgezeichnete ist, wird von der Sache her noch an einer anderen Stelle durch den Rückgriff auf das Bild veranschaulicht: »Was bedeutet das Hervorkommen des Wortes in der Dichtung? Wie die Farben im Bildwerk leuchtender sind, der Stein im Bauwerk tragender ist, so ist im Dichtwerk das Wort sagender als je sonst.«²⁰⁹

Dieser Punkt wird durch eine weitere Differenzierung des Begriffs des Textes erläutert. Gadamer unterscheidet »drei Grundweisen von Texten« – »den religiösen, den juristischen und den literarischen Text« –, denen »drei Grundformen des Sagens« zugeordnet werden: »die Zusage, die Ansage und die Aussage«.²¹⁰ Der Hauptcharakter der ersten beiden besteht darin, daß bei ihnen »die Sprache sich selbst überschreitet«.²¹¹ Ein religiöser Text als Zusage, sei er »Trost« oder »Verheißung«, »erfüllt sich nicht in sich selbst, wie etwa ein Gedicht sich selbst erfüllt.«²¹² Die

²⁰⁴ GW 8, 41.

²⁰⁵ GW 1, 143 (WM 132). Vgl. Anm. 159 oben.

²⁰⁶ GW 1, 148 (WM 136). (Herv. Verf.)

²⁰⁷ GW 8, 54.

²⁰⁸ GW 8, 41.

²⁰⁹ GW 8, 46.

²¹⁰ GW 8, 41f.

²¹¹ GW 8, 42.

²¹² GW 8, 42. (Herv. Verf.)

Zusage einer Verheißung findet »gleichsam ihre Erfüllung in der Annahme des Glaubens – wie ja auch jedes Versprechen erst, wenn es angenommen ist, bindend wird. Ähnlich ist auch ein juristischer Text, der ein Gesetz oder ein Urteil formuliert, sobald es erlassen ist, verbindlich, *aber es erfüllt sich als erlassenes nicht in sich selbst, sondern erst in seiner Ausführung bzw. Vollstreckung.*«²¹³ Ein dichterisches Wort, ein literarischer Text findet hingegen seine Erfüllung in sich selbst; die Sprache weist hier nicht über sich selbst hinaus, sondern sie vollendet sich vielmehr in sich selbst. »Ein erster Sinn des eminenten Sagendseins eines literarischen Textes« liegt daher in der »Feststellung der Autonomie des Wortes [...]. Es ist wirklich einzigartig, daß ein literarischer Text seine Stimme sozusagen von sich aus erhebt und in niemades Namen spricht, auch nicht im Namen Gottes oder eines Gesetzes.«²¹⁴

Dieser Charakter kann an wesentlichen Punkten im Rückgriff auf den im Hauptwerk neubestimmten, d.h. hermeneutisch wiedergewonnenen Begriff der Mimesis weiter erläutert werden. »Durch nichts als *durch Worte etwas dasein zu lassen*, erfüllt offenbar das Ideal des Herstellens. Denn das Wort ist von unbeschränkter Macht und idealer Perfektion. Das ist Dichtung, daß sie so »gemacht« wird, daß sie keinen anderen Sinn hat, als *dasein zu lassen*. [...] der Sinn von Mimesis [besteht] lediglich darin [...], etwas *dasein zu lassen*, ohne daß irgend etwas damit angefangen wird.«²¹⁵ »Durch Worte etwas dasein zu lassen«, einzig und allein durch sie etwas herstellen, etwas, das in sich selbst da steht, »ohne daß irgend etwas damit angefangen wird« – ohne daß es etwa auf Ausführung oder Vollstreckung angelegt ist –: darin besteht das sprachlich Auszeichnende der Dichtung als Mimesis (und der Mimesis als Darstellung), und dadurch kommt dem Wort im literarischen Kunstwerk – im Unterschied zu allen anderen literarischen oder sonstigen Texten – eben »unbeschränkte Macht und ideale Perfektion« zu. Es handelt sich dabei um eine »Selbstbezüglichkeit des Wortes«, um seine »Selbstreferenz«. »Die dichterische Sprachbildung« ist in dieser Hinsicht weniger »regelgerechte Anwendung von Wörtern«, als vielmehr eigentliche »Sprachwerdung.«²¹⁶ Für das, was Gadamer hier als Herstellen anspricht, kann er des weiteren auch auf den im Hauptwerk verwendeten Ausdruck »Verwandlung ins Gebilde« rekurren.²¹⁷

Die eigentümliche Sagekraft des Wortes, sein »Sagendsein« besteht bei genauem Hinsehen in einer »empfindliche[n] Balance [...] zwischen Sinnbewegung und Klangbewegung«²¹⁸ – einer »Balance«, die zugleich eine »Spannung« darstellt.²¹⁹ Gadamer scheint es eine »Schwäche« der ansonsten für »bedeutend« gehaltenen Leistungen der Strukturalisten zu sein, »auf dem Felde der Literatur [...] die Sinnmelodie von Dichtung unterbelichtet [zu] lassen und zu einseitig auf die Klang-

²¹³ GW 8, 42. (Herv. Verf.)

²¹⁴ GW 8, 47.

²¹⁵ GW 8, 82f. (Herv. Verf.) Vgl. auch Anm. 150 oben.

²¹⁶ GW 8, 53f. Vgl. »Text und Interpretation«, GW 2, 352: »Selbstpräsentation des Wortes«, »Selbstpräsenz«.

²¹⁷ »Von der Wahrheit des Wortes«, GW 8, 53. Vgl. Anm. 115 und 152 oben.

²¹⁸ GW 8, 52.

²¹⁹ Vgl. »Text und Interpretation«, GW 2, 353.

strukturierung allein gerichtet« zu sein.²²⁰ Die dem Wort oben zugeschriebene »unbeschränkte Macht und ideale Perfektion« kann auch als »das Ineinander der durch Klang und Bedeutung bewirkten dichterischen Evokationskraft der Sprache«²²¹ bestimmt werden, eine »Einheit von Sinn und Klang«, wobei dergestalt »im Gedicht auch der Sinnzusammenhang unentbehrlich ist und für das Gesamtgebilde entscheidend sein kann (und durchaus nicht nur die »Struktur« der Phoneme)«.²²² Gadamer's Beispiel ist an diesem Punkt ein Hölderlin-Gedicht, in dem infolge eines Druckfehlers in den alten Ausgaben »Tugend« statt (richtig)

²²⁰ »Philosophie und Literatur« (1981), GW 8, 240-257; hier 250. Ein stets wiederkehrendes Motiv von Gadamer's kritischer Auseinandersetzung mit Derrida und der von ihm vertretenen Dekonstruktion stellt die Bemerkung dar, Derrida gehe vom Zeichenbegriff bzw. der Zeichentheorie, somit aber auch von der in der französischen (wie in anderer Hinsicht in der angelsächsischen) Tradition lebendigen Semiotik bzw. der Semantik aus. Siehe hierzu z.B. »Frühromantik, Hermeneutik, Dekonstruktivismus« (1987), GW 10, 125-137, hier 128 ff., 133 ff.; »Hermeneutik auf der Spur« (1994) GW 10, 148-174; hier 152, 158 ff. Es ist wichtig zu sehen, daß Gadamer's Vorbehalte in der Zeichenanalyse des Hauptwerks begründet sind (kurz und vom eben behandelten Thema her zusammengefaßt: das Wesen des Bildes bzw. des Wortes/Textes wird verkannt, wenn es als bloßes Zeichen, und d.h. von sich wegweisend, gefaßt wird; das Bild/Wort geht nicht in seiner Verweisungsfunktion auf, sondern es läßt bei ihm verweilen), und daß seine Kritik in Derrida einen nicht ganz überwundenen strukturalistischen Ausgangspunkt zutage bringt und legt somit seinen kritischen Bemerkungen zugrunde (dies wird manchmal auch ausdrücklich formuliert, siehe z.B. »Hermeneutik auf der Spur«, 155). – Derrida »privileg[es] the concept of sign, rather than the living word of conversation«, heißt es im Vorwort der Herausgeber zur amerikanischen Ausgabe der Gadamer-Derrida-Debatte; Derrida lese somit Heidegger durch Husserl, demgegenüber greift Gadamer auf das lebendige Wort zurück, und »sees philosophical hermeneutics as out-deconstructing deconstruction« (»Introduction«, in: *Dialogue and Deconstruction: The Gadamer-Derrida Encounter*, hrsg. D. P. Michelfelder, R. E. Palmer, State University of New York Press, Albany 1989, 8). Als Beispiel kann man sich auf Derrida's Auffassung der Schriftzeichen berufen; aus Gadamer's Sicht ist das Schriftzeichen zwar wohl ein Zeichen, es erschöpft sich jedoch nicht in seinem sinnlichen Charakter, *der als solcher* (d.h. in seiner totalen Abgelöstheit von seiner »geistigen« Bedeutung) nicht einmal empfunden wird; die Anführungszeichen faßt Derrida dagegen z.B., wie es an einer berühmten Stelle heißt, ganz autonom, in ihrer eigenen Unabhängigkeit von allem Geistigen, wie eine kleine Theaterszene, auf: »Ein Stoff, der einem Wandbehang ähnelt, einem Schleier oder einem Vorhang, wird angebracht, er wird mit zwei Paar Klammern befestigt und in der Schwebe gehalten« (J. Derrida: *Vom Geist. Heidegger und die Frage*, übersetzt von A. G. Düttmann, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1988, 40). Ähnlicher zeichentheoretischer Ausgangspunkt läßt sich wohl bei Ricoeur nachweisen, indem er den Versuch »einer semantischen Erhellung jenes Interpretationsbegriffes« unternimmt, »der allen hermeneutischen Disziplinen gemeinsam« sei. Das sich interpretierende Subjekt wird insofern hauptsächlich als Zeichen-deutendes aufgefaßt, wobei Zeichen, ganz im Sinne der Charakterisierung Gadamer's, als »Sich-selbst-Überschreitendes« verstanden wird. Aus Gadamer's Sicht würde der Versuch, »das Verstehen der Zeichen mit dem Selbstverständnis [zu] verknüpf[en]«, wohl zu einem schlechten, d.h. sich selbst verfehlenden Selbstverständnis führen (P. Ricoeur: *Hermeneutik und Strukturalismus. Der Konflikt der Interpretationen I*, Kösel-Verlag, München 1973, 20, 26f.).

²²¹ GW 8, 250f. Vgl. »Stimme und Sprache« (1981), GW 8: 258-270; hier 267; »Der »eminent« Text und seine Wahrheit« (1986), GW 8, 286-295; hier 290; »Unterwegs zur Schrift?« (1983), H.-G. Gadamer: *Griechische Philosophie III. Plato im Dialog, Gesammelte Werke*, Bd. 7, Mohr, Tübingen 1991 (GW 7), 258-269; hier 260, 267; »Dekonstruktion und Hermeneutik« (1988), in H.-G. Gadamer: *Hermeneutik im Rückblick, Gesammelte Werke*, Bd. 10, Mohr, Tübingen 1995 (GW 10), 138-147; hier 141, usw.

²²² »Philosophie und Literatur«, GW 8, 253.

»Jugend« stand. »Wenn man statt »Tugend« »Jugend« liest, bedeutet das fürs Klangliche kaum eine Änderung« – wohl aber für das Bedeutungshafte.²²³ – Der Begriff der genannten »Einheit von Sinn und Klang« bringt nun den das Hauptwerk bereits auszeichnenden Hauptgedanken erneut zur Geltung, es gehe beim Ästhetischen sehr wohl um Erkenntnis und Wahrheit, weswegen die rechtverstandene Ästhetik im Rückgriff auf Hegel als eine Metaphysik des Schönen aufgefaßt werden müsse, in der »schön« und »scheinen« miteinander untrennbar zusammengehören.²²⁴ Es ist unschwer einzusehen, wie diese Position auch den Ausführungen in bezug auf das dichterische Wort als »Einheit von Sinn und Klang« zugrundeliegt und von da aus die Kritik am Strukturalismus bestimmt. Wäre die »Sinnmelodie« zugunsten der »Klangstrukturierung« einseitig in den Hintergrund gestellt, so würde das sprachliche Kunstwerk ihres Erkenntniswertes bzw. Wahrheitsanspruchs beraubt, und man würde damit einer neuen Art der »Subjektivierung« der Ästhetik das Wort reden; wäre auf der anderen Seite das Klanghafte ignoriert, so handelte es sich nicht mehr um ein »Scheinen« der Idee, und ginge dabei das »sinnliche« Element völlig verloren.

Der Literaturbegriff, den Gadamer in diesen Erörterungen vor Augen hat, ist im Vergleich zu der im Hauptwerk entwickelten Auffassung offensichtlich ein beschränkterer und normativer.²²⁵ »Es ist offenbar kein Zufall«, kommt er an einem Punkt zu der gewichtigen Folgerung (die zugleich für seine Option zugunsten einer »metaphysischen« Ästhetik spricht),

»daß »Literatur« im engeren Sinne »schöne Literatur« meint, nämlich Texte, die in keinen anderen Bedeutungszusammenhang eingeordnet sind [...]. Das war von alters her der Sinn des Schönen, des »Kalon«, daß es ein an sich selbst Wünschenswertes ist, d.h. um nichts anderen willen einleuchtet als auf Grund seiner eigenen Erscheinung [...].«²²⁶

Bisher wurden im Begriff der ausgezeichneten Sprachlichkeit der Literatur bzw. im Wortsein des literarischen Kunstwerks die Aspekte der Mündlichkeit bzw. der Schriftlichkeit nicht näher auseinandergelegt. Darauf kurz einzugehen ist zur Abrundung der bisherigen Darstellung auch insofern unentbehrlich, als es ein Wesensmoment der hermeneutischen Besinnungen Gadamer ausmacht, daß die jeweilig zu verstehenden Texte sich erst in der Aufnahme vollenden, daß das Kunstwerk eben nicht »an sich« ist, sondern einen Wesensbezug zum Aufnehmenden hat.²²⁷ Nun konnte in der bisherigen Blickrichtung, in der die Erörterung der spezifischen Sprachlichkeit des Kunstwerks als »Einheit von Sinn und Klang«, als »Sagendsein« und »Autonomie« des Wortes, usw. gefaßt wurde, dieser Grundzug der Hermeneutik Gadamer nicht zu Wort kommen; es könnte demnach der An-

²²³ GW 8, 253.

²²⁴ Vgl. »Text und Interpretation«, GW 2, 360.

²²⁵ Vgl. GW 2, 351f. Vgl. auch »Stimme und Sprache«, GW 8, 260f.

²²⁶ »Von der Wahrheit des Wortes«, GW 8, 44. Vgl. »Stimme und Sprache«, GW 8, 263.

²²⁷ Vgl. die Erörterungen und Zitate zwischen den Anmerkungen 124-132, 171-180 oben. Folgerichtig gilt auch für die Literatur, daß sie »gar nicht ohne Bezug zu dem Aufnehmenden« ist (GW 1, 166, WM 154; Anm. 179 oben).

schein entstehen, Gadamer habe hierauf letztendlich verzichtet und sei damit auch in Inkonssequenzen gefallen.

Daß diese Vergessenheit nicht im geringsten der Fall ist (sei es, daß man sich mit Gadamer's Lösungsversuchen zufriedengibt oder nicht), wird schon dadurch gezeigt, daß Gadamer die oben zitierte »Feststellung der Autonomie des Wortes« ausdrücklich als eine bloß »negative« versteht, nämlich als »negative Abgrenzung« des literarischen Textes gegen andere schriftliche Fixierungen.²²⁸ Kraft der hermeneutischen Grundstellung in bezug auf die wesenhafte Zugehörigkeit des Aufnehmenden zum Kunstwerk bzw. dem Text selbst gibt es nun, so setzen die bezüglichen Erörterungen ein, »einen idealen Lesers«, d.h. einen Hörer, der durch alle (oder eine einzige) Rezitation auf das hindurchhört, das nur *das innere Ohr* vernimmt. Ein solcher idealer Hörer ist [...] wie *der ideale Lesers*.²²⁹ »Das literarisch fixierte Wort«, d.h. das Wort das schriftlich fixiert ist, hat seine Auszeichnung darin, daß es »auf das Gehörtwerden angelegt« ist.²³⁰ Gadamer's »These ist nun, daß das literarische Kunstwerk mehr oder weniger sein Dasein für das innere Ohr hat. Das innere Ohr vernimmt das ideale Sprachgebilde – etwas, was keiner je hören kann.«²³¹

Daß jedes Lesen verstehendes Lesen und damit schon Interpretation ist, da ihm u.a. »Betonung, rhythmische Gliederung und dergl.« wesenhaft angehören, und daß umgekehrt »Verstehen immer ein inneres Sprechen enthält«, haben wir bei der zusammenfassenden Rekonstruktion des Hauptwerks schon gesehen.²³² In Ansehung besonders auf literarische Werke, Texte also im eminenten Sinne, besagt das, daß diese Texte (und auch darauf wurde hingewiesen) in ihrem Sprachcharakter und Wortlaut nicht überschreitbar sind. So kann nun Gadamer in bezug auf literarische Texte zur These gelangen: »Sie sind immer erst im Zurückkommen auf sie eigentlich da.«²³³ Es sind Worte, »die erst im Zurückkommen auf sie eigentlich »da« sind«, d.h. deren Wortcharakter sich nicht auf eine wie auch immer geartete Bedeutung oder Verwiesenheit hin überwinden, überschreiten oder auflösen läßt, da das Sinnhafte mit der Klanggestalt ein für allemal auf unauflösbare, unauslöschliche Weise verschmolzen ist. Ihr Sprachliches ist nicht zu transzendieren, und deswegen können sie im eigentlichen Sinne Texte heißen. »Literarische Texte sind solche Texte, die man beim Lesen laut *hören* muß, wenn auch vielleicht nur *im inneren Ohr*, und die man nun, wenn sie rezitiert werden, nicht nur *hört*, sondern innerlich *mitspricht*.«²³⁴ Die Seinsweise des idealen Lesers ist, wie man sieht, auch

²²⁸ »Von der Wahrheit des Wortes«, GW 8, 47. Vgl. Anm. 215 oben.

²²⁹ GW 8, 47. (Herv. Verf.) Der Begriff des »idealen Lesers« ist im Hauptwerk durch denjenigen des »ursprünglichen Lesers« antizipiert (vgl. GW 1, 399, WM 373); dieser Begriff war aber da, wie Gadamer im Rückblick bemerkte, »höchst vage« (»Text und Interpretation«, GW 2, 343).

²³⁰ »Philosophie und Literatur«, GW 8, 246.

²³¹ GW 8, 247. Vgl. Text und Interpretation, GW 2, 351; »Von der Wahrheit des Wortes«, GW 8, 47.

²³² Vgl. Anm. 177 und 178 oben.

²³³ »Text und Interpretation«, GW 2, 351.

²³⁴ GW 2, 351. (Herv. Verf.)

idealer Hörer und zugleich idealer Sprecher zu sein. Sie alle bilden dabei eine Einheit im Begriff, oder eher Inbegriff, des inneren Ohrs. In diesem werden Lesen, Hören und Sprechen in gleich ursprünglicher Zusammengehörigkeit geeint.

Worauf sich der ideale Hörer bzw. das innere Hören näher bezieht, ist »das Klangwerden der Sprache« – und eben dies ist eine »Auszeichnung der Literatur«. ²³⁵ Es gibt eine eigentümliche »Spannung zwischen den stummen Zeichen der Schrift und der Hörbarkeit aller Sprache«, deren »vollendete Auflösung« eben die Literatur darstellt: »Man liest nicht nur den Sinn, man hört ihn«. ²³⁶ »Nur im inneren Ohr sind Sinnbezug und Klanggestalt ganz eins.« ²³⁷

Angesichts der Bezeichnung »stumme Zeichen« kommen wir nun ausdrücklich auf das Thema der Schriftlichkeit. In einem trivialen Sinne kommt der Literatur freilich von alters her vorwiegend Schriftlichkeit zu. »Geschriebensein« bildet den Hintergrund des Wortes »Literatur«, ²³⁸ so sagt Gadamer; und »Schriftlichkeit« bedeutet jedenfalls den Verlust sprechender Unmittelbarkeit. ²³⁹ Wenn es im Hauptwerk in einem ähnlichen Sinne bereits hieß, »Schriftlichkeit ist Selbstentfremdung[,] ihre Überwindung, das Lesen des Textes, ist also die höchste Aufgabe des Verstehens«, ²⁴⁰ so sehen wir an diesem Punkt im Lichte der oben zur Diskussion gestellten weiterführenden Gedanken Gadamers das Merkwürdige der Literatur darin, daß die genannte Aufgabe beim sprachlichen Kunstwerk, sofern dieses als ein solches im inneren Ohr aufgenommen ist, je schon immer bewältigt wird, und zwar dergestalt, daß dazu noch ihr fixierter Textcharakter dabei unangetastet beibehalten und aufbewahrt bleibt. Die Entfremdung der Werke der Literatur wird in einem eminenten Sinne immer schon zurückgenommen, oder, anders angewendet, die besagte Zurücknahme geschieht schon immer, sofern literarische Werke überhaupt *als solche* (also als literarische Werke und nicht etwa als historische Dokumente) aufgenommen, d.h. gelesen werden. Daß aber Kunstwerke nicht »an sich« sind, sondern eben in ihrem jeweiligen geschichtlichen Aufgenommenwerden, so, daß deren Zuschauer, Leser, Aufnahmebedingungen, usw. wesentlich dazugehören, haben wir oben bei der Kritik des ästhetischen Bewußtseins schon mehrmals gesehen. ²⁴¹ Vor diesem Hintergrund erhält Gadamers weitere These vollere Verständlichkeit: »eben das charakterisiert Literatur, daß ihr Geschriebensein nicht eine Minderung ihres ursprünglichen, mündlich-lebendigen Seins darstellt, sondern ihre originäre Seinsform ist, die ihrerseits [...] Vollzug des Lesens oder Sprechens zuläßt und erfordert.« ²⁴²

²³⁵ »Hören – Sehen – Lesen« (1984), GW 8, 271-278; hier 274.

²³⁶ GW 8, 274.

²³⁷ »Der »eminente« Text und seine Wahrheit« (1986), GW 8, 286-295; hier 290.

²³⁸ »Philosophie und Literatur«, GW 8, 244.

²³⁹ GW 8, 245.

²⁴⁰ GW 1, 394. Vgl. ebd., 397 (WM 368, 371).

²⁴¹ Vgl. noch GW 1, 166 (WM 153): »Dem literarischen Kunstwerk gehört die Lektüre wesentlich zu, wie der Vortrag oder die Aufführung.«

²⁴² »Von der Wahrheit des Wortes«, GW 8, 42.

4.2 Philosophie und Literatur, Philosophie und Poesie

Der soeben herausgestellte Horizont, der zur näheren Abgrenzung des normativen Literaturbegriffs entwickelt wird, dient Gadamer in den späteren Schriften gelegentlich auch dazu, von da aus das Verhältnis von Philosophie und Literatur, bzw. Philosophie und Poesie angesichts ihrer besonderer Form der Sprachlichkeit neu zu denken, zum Thema weiterführender Erörterungen zu machen. Im Blick auf unsere Fragestellung wird es nicht uninteressant sein, am Ende kurz auf diesen Punkt einzugehen. Dazu fordert uns ja unsere im Titel genannte Fragestellung gerade auf, nicht nur dem nachzugehen, wie Kunst, Ästhetik und Literatur *im Horizont* der philosophischen Hermeneutik Gadamers situiert werden, sondern nach Möglichkeit auch nachzusehen, wie der nunmehr ausgearbeitete begriffliche Horizont der philosophischen Hermeneutik selbst im Medium seiner eigenen Begrifflichkeit das Verhältnis von Philosophie und Literatur reflektiert.

Es ist auf der einen Seite klar, daß jenes Zusammenspiel von Sinn und Klang, wie die Literatur es vollzieht, von der Philosophie unmöglich geleistet werden kann. Wäre dies der Fall, so würde Philosophie zur Literatur. Angesichts der geschilderten, das literarische Kunstwerk auszeichnenden Einheit von Klang und Sinn schreibt Gadamer einmal: »Das ist das wahrhafte Geheimnis, das der Kunst spezifisch ist und dem weder im Wahrheitsbereich der Wissenschaft *noch in dem der Philosophie etwas Analoges entspricht*«. ²⁴³ »Philosophische Texte sind gewiß nicht im selben Sinne eminente Texte«, wie literarische, heißt es anderswo. ²⁴⁴ Gleichwohl besteht Gadamer darauf, es gebe eine Verwandtschaft zwischen Literatur und Philosophie, derart, daß »das literarische Kunstwerk [...] in die Nachbarschaft der Philosophie rückt«. ²⁴⁵

Es geht da vor allem um das Phänomen des Verstehens. Literarische Werke als schriftliche sind in einem eminenten Sinne auf Verstehen angelegt und als Sprachwerke stellen sie »ein auf richtiges Gelesenwerden von sich aus angelegtes Wort« dar. ²⁴⁶ Alle anderen Formen der Schriftlichkeit vollbringen jedoch »die Ablösung von dem ursprünglichen Sprechakt«, oder vom »Sprachgeschehen«, und »verweisen nicht primär auf den Sprecher zurück, sondern auf das von ihm Gemeinte«. ²⁴⁷ Beim sprachlichen Kunstwerk hingegen »geht es nicht darum, Gemeintes zu verstehen, sondern es gerade auch in seiner sprachlichen Erscheinung zu vollziehen«. ²⁴⁸ Ein Gedicht ist »Sprache, die nicht nur etwas bedeutet, sondern das ist, was sie bedeutet«. ²⁴⁹

Philosophie ist wie Literatur auch »sprachgebunden«, sie hat ihre eigene Existenz im Element der Sprache. Die »Nachbarschaft von Philosophie und Poesie«

²⁴³ »Unterwegs zur Schrift« (1983), GW 7, 258-269, Zitat: 267. (Herv. Verf.)

²⁴⁴ »Hermeneutik auf der Spur« (1994), GW 10, 148-174; hier 173.

²⁴⁵ »Philosophie und Literatur«, GW 8, 240.

²⁴⁶ GW 8, 246.

²⁴⁷ GW 8, 246.

²⁴⁸ GW 8, 246.

²⁴⁹ GW 8, 248.

ist nun zunächst eine »äußerste Gegenbewegung«.²⁵⁰ »Die Sprache der Philosophie überholt sich beständig selbst – die Sprache des Gedichts [...] ist unüberholbar und einzig.«²⁵¹ Die »beständige Selbstüberholung aller ihrer Begriffe«²⁵² ist dem Philosophieren nicht nur nicht zufällig, sondern macht sogar ihr Wesen aus. »Deshalb gibt es eigentlich keine Texte der Philosophie in dem Sinne, in dem wir von literarischen Texten sprechen;« »die Philosophen haben keine Texte, weil sie wie Penelope ihr Gewebe immer wieder auftrennen, um sich für die Heimkehr ins Wahre aufs neue zu rüsten.«²⁵³ Philosophie ist wie ein Gespräch, die »eine ständige Selbstüberholung durch die Antwort des Anderen ist«,²⁵⁴ und »Denken ist dieses ständige Gespräch der Seele mit sich selbst.«²⁵⁵ Philosophische Texte sind »nur Zwischenreden in dem unendlichen Gespräch des Denkens«,²⁵⁶ »Interventionen in einem ins Unendliche weitergehenden Dialog«.²⁵⁷

Was nun »Poesie als Sprache in der Tat mit Philosophie gemeinsam hat, ist, daß der Philosoph – anders als die Wissenschaft –, wenn er etwas sagt, auch nicht auf etwas anderes hinausweist, das irgendwo existiert [...]«.²⁵⁸ Das hängt innigst damit zusammen, daß Philosophie gemäß der obigen platonischen Charakterisierung, ein Selbstgespräch der Seele mit sich selbst ist. Als das Philosophieren sich in Gang setzt, ist das Denken »ganz bei sich selber, so daß es sozusagen sich selbst verworfen und verbalisiert«.²⁵⁹ An diesem Punkt wird verständlich, weshalb es für die Philosophie keinen »Text« im Sinne der Literatur geben kann, nämlich um des »Fortgang[s] des denkenden Gesprächs der Seele mit sich selbst« willen.²⁶⁰ Gäbe es Texte der Philosophie in dem Sinne, in dem wir von literarischen Texten sprechen, so käme dies wohl dem Ende des Gesprächs gleich.

Aus dem »Nicht-Auf-Etwas-Hinausweisen« läßt sich aber eine weitere beachtenswerte Parallele zwischen Philosophie und Poesie herausstellen, und es dürfte angemessen sein, unseren Beitrag mit einem längeren Zitat zu schließen, das diese Gemeinsamkeit zu Wort kommen läßt.

²⁵⁰ GW 8, 256. Poesie »war die alte Rivalin des eigenen Anspruches der Philosophie« (»Von der Wahrheit des Wortes«, GW 8, 45).

²⁵¹ »Philosophie und Literatur«, GW 8, 256. Vgl. »Schreiben und Reden« (1983), GW 10, 354–355; hier 355.

²⁵² »Zur Phänomenologie von Ritual und Sprache« (1992), GW 8, 400–440; Zitat: 430.

²⁵³ GW 8, 430. Vgl. »Philosophie und Literatur«, GW 8, 237: »Die gemeinsame Voraussetzung allen Philosophierens ist, daß die Philosophie als solche keine Sprache hat, die ihrem eigenen Auftrag angemessen ist. Die Form des Satzes, die logische Struktur der Prädikation [...] ist zwar unvermeidbar [...]. Aber sie macht die irreführende Voraussetzung, als wäre der Gegenstand der Philosophie gegeben und bekannt wie die beobachtbaren Dinge und Vorgänge in der Welt. Die Philosophie bewegt sich jedoch ausschließlich im Medium des Begriffs [...]«.

²⁵⁴ »Zur Phänomenologie von Ritual und Sprache«, GW 8, 430.

²⁵⁵ »Philosophie und Literatur«, GW 8, 257.

²⁵⁶ »Hermeneutik auf der Spur«, GW 10, 173.

²⁵⁷ »Philosophie und Literatur«, GW 8, 256.

²⁵⁸ GW 8, 257.

²⁵⁹ GW 8, 257. (Herv. Verf.)

²⁶⁰ GW 8, 257. Zum Begriff des Gesprächs vgl. im Hauptwerk GW 1, 372ff. (WM 348ff.) Vgl. bes. die folgenden Formulierungen: »Jedes Gespräch setzt eine gemeinsame Sprache voraus, oder besser: es bildet eine gemeinsame Sprache heraus« (GW 1, 384, WM 360).

»Beide Weisen des Redens, das dichterische wie das philosophische, teilen [...] einen gemeinsamen Zug. Sie können nicht falsch sein. Denn da ist kein Maßstab außerhalb ihrer gegeben, an dem sie sich messen, dem sie entsprechen könnten. Und doch sind sie alles andere als beliebig. Sie sind ein Wagnis eigener Art – sie können sich selbst verfehlen. Das geschieht in beiden Fällen nicht so, daß eine Entsprechung in den Sachen ausbliebe, sondern so, daß das Wort leer wird. Im Falle der Dichtung heißt das, daß es, statt zu klingen, anklingt, sei es an andere Dichtung, sei es an die Rhetorik des täglichen Lebens. Im Falle der Philosophie heißt es, daß die philosophische Rede im Formalen des bloßen Argumentierens steckenbleibt oder in leere Sophisterei verfällt. – In beiden Verfallsformen von Sprache – dem Gedicht, das keines ist, weil es keinen eigenen Ton hat, und der leeren Formel des Denkens, die nicht zur Sache kommt – verfehlt das Wort sich selbst. Wo es sich erfüllt, das heißt, wo es Sprache wird, haben wir es beim Wort zu nehmen.«²⁶¹

In Philosophie wie Kunst, und gegenüber beiden, kommt es darauf an, »Teilhabe zu gewinnen«.²⁶² »Teilhabe«, »Teilgewinnen« und ähnliche Begriffe sind jedoch dazu bestimmt, das zum Ausdruck zu bringen, was Gadamer unter Wahrheit versteht.²⁶³ Wenn unsere obige Rekonstruktion davon ausgegangen ist, es gehe Gadamer darum, den Erkenntniswert oder den Wahrheitsanspruch der Kunst angesichts ihres Verlorengehens im ästhetischen Bewußtsein wiederzugewinnen, so sehen wir nun am Ende auch, was da mit Wahrheit gemeint ist.

Unsere je schon bestehende Zugehörigkeit zu Werken der Kunst und der Philosophie sowie zur Geschichte macht uns ihrer teilhaftig, und so gewinnen wir an ihrer Wahrheit teil (da Wahrheit hier eben Teilhabe ist),²⁶⁴ statt sie, wie es in den Naturwissenschaften geschieht, objektivierend uns gegenüber stehen zu lassen und dadurch zu beherrschen. Jene Teilhabe läßt nun einen gewiß nicht unverändert, sondern verwandelt ihn von Grund auf und setzt ihn erst in sein eigenes Sein ein.

²⁶¹ »Philosophie und Poesie« (1977), GW 8, 232–239; hier 239.

²⁶² »Philosophie und Literatur«, GW 8, 257.

²⁶³ Siehe hierzu J. Grondin, *Hermeneutische Wahrheit? Zum Wahrheitsbegriff Hans-Georg Gadamer's*, passim, bes. 116, 124.

²⁶⁴ Dieser Wahrheitsbegriff wird sogar für die Theorie in Anspruch genommen. Im oben rekonstruierten Zusammenhang der wesentlichen Zugehörigkeit des Zuschauers zum Spiel heißt es: »Zuschauen ist [...] eine echte Weise der Teilhabe. Man darf an den Begriff der sakralen Kommunion erinnern, wie sie dem ursprünglichen griechischen Begriff der *Theoria* zugrunde liegt. Theoros heißt bekanntlich der Teilnehmer an einer Festgesandtschaft. [...] Der Theoros ist also der Zuschauer im eigentlichen Sinne des Wortes, der an dem feierlichen Akte durch Dabeisein teilhat [...] Thoria ist wirkliche Teilnahme, kein Tun, sondern ein Erleiden [...]« (GW 1, 129f., WM 118; [Herv. Verf.]).

